أ.د.عفيف بهنسي

شمال.. جنوب

حوار في الفن الإسلامي

« دراسة نقدية مقارنة »

دائرة الثقافة و الإعلام - الشارقة- ٢٠٠١ م

أ. د. عفيف بهنسي

شمال.. جنوب

حوار في الفن الإسلامي

«دراسة نقدية مقارنة»

دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة ـ ٢٠٠١م

شمال .. جنوب حوار الفن الإسلامي ـ دراسة نقدية مقارنة: أ. د. عفيف بهنسي (سوريا)

دراسة في الأصل حول حوارات الفن أرادها الناقد التشكيلي الكبير مدخلاً إلى الندوة الدولية للدورة الخامسة لبينالي الشارقة الدولي للفنون (١٧ ـ ٢٧ أبريل ٢٠٠١) باعتباره المتحدث الرئيس بها وباعتباره الناقد المبدع العربي المكرم في الدورة الخامسة في مجال النقد التشكيلي وباعتبار أن المحور الأساسي للندوة هو حوارات الفن .. حوار الجهات في السنة الدولية لحوار الثقافات حسب اليونسكو.

٧٠٩,١	عفيف بهنسي
ع ب ش	شمال .. جنوب حوار الفن الإسلامي : دراسة نقدية مقارنة / عفيف بهنسي .ـ الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠١
	١٢٦ ص : أيض ؛ ٢٠ x ٢٤ سم
	١ - الفن الإسلامي - تأريخ ونقد
	٢ - الحضارة الإسلامية ٣ - الفن - مناهج
	أ - العنوان

تمت الفهرسة أثناء النشر بمعرفة مكتبة الشارقة

الطبعة الأولى: ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م

الناشر: دائرة الثقافة والإعلام ـ حكومة الشارقة

العنوان ص.ب: ٥١١٩ ـ الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة.

هاتف: ٥٥٤١١١٦ ـ ٠٠٩٧١٦

براق: ٥٣٦٢١٢٦ ـ ٠٠٩٧١٦

التصميم والإخراج: الفنان النور أحمد علي

المحتويات

المدخل ص - ٧

الفصل الأول: الشرق وحضارة الغرب ص -١٢

١ـ أصل الأبجدية والموسيقا الغربية.

٢ـ اسم أوربا.

٣ـ الأسرة السورية ـ الليبية تحكم روما.

٤ـ المعماريون الشرقيون في أوربا القديمة.

٥ـ العرب والمسيحية.

٦ـ شواهد أثرية قديمة في أوربا.

الفصل الثاني: إشعاع الإبداع الإسلامي ص -٣٠

١ـ تكون الفن الإسلامي.

٢ـ أشكال الفن الإسلامي.

٣ـ الإسلام والفن.

٤ـ الفنون التشبيهية.

٥ـ التصوير المجرد (الرقش).

٦ـ الخط وأشهر الخطاطين.

٧ـ بين الفن الإسلامي والفن الأوربي.

٨ـ الفن بعد الحداثة.

الفصل الثالث: الفن بين مفهومين ص - ٥٤

١ـ مفهوم الفن الإسلامي ومعاييره.

٢ـ إشكاليات الفن الإسلامي.

٣ـ بين الفن والفكر الإسلامي.
٤ـ معنى المدينة الإسلامية.
٥ـ مفهوم العمارة الإسلامية.
٦ـ الإبداع في الصنائع.

الفصل الرابع: الفن بين التغرب والأصالة ص -٧٥
١ـ المحلية والعالمية.
٢ـ الموقف من الأصالة.
٣ـ الماضي والتراث الثقافي.
٤ـ الاغتراب والأصالة.
٥ـ الأصلة والإبداع.
٦ـ تعريف الأصالة ومنهاج التأصيل.
٧ـ اتجاهات التأصيل في الفن الحديث.
٨ـ مسألة الالتزام.
٩ـ المؤتمرات وتخطيط التأصيل.

الفصل الخامس: المنظور في الفن الشرقي والغربي ص -٩٩
١ ـ الخصائص الروحية للفن الإسلامي.
٢ ـ أنواع المنظور.
٣ ـ المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي.
٤ ـ المنظور اللولبي.
٥ ـ المنظور الروحي للفن الحديث.

المدخل

عند دراسة الفن الإسلامي لابد من الرجوع إلى الدراسات التاريخية والأثرية والجمالية التي أنجزها المستشرقون في شمال البحر المتوسط، والتي أوضحت بجلاء أهمية الفنون الإسلامية وخصائصها المتميزة عن الفنون الأخرى، وخصوصاً الفن الأوروبي الذي ظهر منذ عصر النهضة الإيطالية، وتطور حتى الفن الحديث، مبنياً على علم الجمال الأفلاطوني الذي يقوم على الواقعية والمحاكاة والمثالية الأولمبية القائمة على جمال الجسم الإنساني وكماله.

وفي عصر انفتاح أوروبا على العالم، سياسياً واقتصادياً، كان الجنوب العربي أقرب المناطق جاذبية، وخصوصاً للباحث الأوروبي الذي مضى يبحث عن أسرار الحضارة من خلال الآثار والتراث ومن خلال البيئة الاجتماعية التي كانت غامضة وغريبة، وأخذ هذا التوسع الثقافي شكل الاستشراق الفني Orientalisme كشكل من أشكال النهضة والتنوير الثقافي في أوروبا، وإن رافق غالباً التوسع السياسي والعسكري.

ولعل حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨ كانت بداية الاستشراق الثقافي، وكان كتاب (وصف مصر) الذي نشر بين عامي ١٨٠٩ ـ ١٨٢٨ قد تضمن أول دراسة عن الآثار المصرية والإسلامية، ثم قام ساكس فان برشيم بتقديم دراسة شاملة عن آثار سورية وخصوصاً الآثار الإسلامية.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر ابتدأت أعمال التنقيب والدراسات، تتناول بشكل علمي التراث الإسلامي في الجنوب على اختلاف أشكاله، العمارة، التصوير، الزخرفة، الفنون التطبيقية، وتزايد الباحثون الأوروبيون وظهر علماء اختصاصيون في كل جنس من أجناس التراث الإسلامي، حتى لم يترك الباحثون أثراً إسلامياً لم يتعمقوا بدراسته أثرياً وتاريخياً وفنياً، ونستطيع استقراء أبحاث العلماء من الفهارس التي تضمنت أسماء الباحثين والأبحاث والكتب والمقالات التي تناولت الفن الإسلامي، نذكر منها فهارس كريزويل وفهارس ماير، والموضوعات الكبرى التي صدرت بالفرنسية التي صدرت بالفرنسية والانجليزية والمجلات المختصة بالدراسات الإسلامية.

اعتمدت كتب الفنون الإسلامية على نتائج التنقيبات والمسوح الأثرية التي قامت بها البعثات القادمة من الشمال. وتتضمن هذه الكتب دراسات شاملة في الفن الإسلامي أو دراسات نوعية في جنس واحد من أجناس هذا الفن، كالعمارة والخط والرقش والمسكوكات. ومن أبرز الباحثين والمؤلفين: سالادان، ومارسيه، وكونيل، وتالبوت رايس، وسورديل، وبريس دافن، وريفوارا، وكريزويل، وديماند. ولقد ظهرت كتب حديثة تناولت جمالية الفن الإسلامي قدمها غرابار وبابادوبولو، وبوركهارت، وايتنغهاوزن.

وإلى جانب هذه الكتب المرجعية تبقى آلاف الدراسات المنشورة في الدوريات من أهم المصادر التي تساعدنا على التعرف إلى تفاصيل الفنون الإسلامية، وكانت الجامعات في الشمال قد خصصت أقساماً لتدريس هذه الفنون أصبحت موئلاً للطلاب من الشمال والجنوب للالتقاء في دراسة الفن الإسلامي، وكانت جميع المتاحف في الشمال والجنوب

قد ضمت أقساماً لروائع هذا الفن التي جمعت عن طريق التنقيب أو الاقتناء، وأصبحت هذه المصادر مرجعاً للباحثين العرب في ترجماتهم وتآليفهم التي ابتدأت متأخرة منذ منتصف القرن العشرين.

ومن جهة أخرى أفادت هذه الدراسات في التعرف إلى هوية الفن الإسلامي التي اعتمدت أسساً جمالية مختلفة عن جماليات الفن في الشمال، وتوسع الباحثون في إظهار هذه الهوية التي اعتمدت على الفكر الإسلامي، مما أفاد المبدعين في الجنوب عند تصويب اتجاههم نحو الأصالة الفنية، كما أفاد المبدعين في الشمال في تقديم أعمال باهرة في الاستشراق الفني نراها في لوحات دولاكروا والمدرسة الرومانسية، وفي أعمال ماتيس وبول كلي والمدرسة التجريدية.

وثمة حركة معاكسة جاءت من الجنوب تحمل طابع التمغرب Occidentalisme ابتدأت منذ عهد محمد علي والخديوي اسماعيل، ووصلت ذروتها منذ بداية القرن العشرين، وانتشر الفن التشكيلي الأوروبي بعد عودة الموفدين العرب من معاهد أوروبا الفنية، لكي يقودوا حركة الفن الحديث التي تناولناها في كتاب مستقل، ولكنه لا يخرج عن عنوان الحوار الفني بين الشمال والجنوب. مما دفعنا في هذا الكتاب إلى أن نقتصر في الحديث عن الحوار في الفنون الإسلامية، فما قدمه الشمال من أبحاث وكشوف أثرية إسلامية قابله في الجنوب بحث عن علاقة الفن الإسلامي بالفكر، وعن علاقته بالفنون الأوروبية، وعن خصائصه وميزاته التي تكشف عن شخصية فنية تعتمد فلسفة متميزة لابد أن تأخذ مكانها عند فهم أسباب عزوفه عن النسبية والفراغ والمنظور الخطي الهندسي، وعند الكشف عن خصائصه المعمارية والزخرفية والخطية التي تجعله فناً مختلفاً في شكله ومضمونه وجماليته عن فنون الشمال.

ولعل هذا الكتاب جدير بأن يكون مدخلاً لموضوع الندوة الدولية الموازية لبينالي الشارقة الدولي للفنون، وعنوانه (حوارات الفن ـ حوارات الجهات)، ليؤكد أن الحوار

الفني بين الجهات ، الشمال والجنوب، أو الشرق والغرب، مازال اكثر تكافؤاً من أي حوار آخر يحبو في نطاق المثاقفة العالمة. ومايزال أقوى صموداً على حماية الهوية الثقافية من أخطار العولمة الاقتصادية الهاجمة اليوم.

ويسعدني أن أتقدم من دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة شاكراً مؤازرتها في نشر هذا الكتاب؛ ليكون بين أيدي المشاركين في الندوة الدولية التي يرعاها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم إمارة الشارقة، والذي شرفني بالتكريم، فكانت لفتة سامية أعتز وأفتخر بها.

وإلى سموه أقدم هذا الكتاب معترفاً بدوره في جعل الشارقة عاصمة الثقافة في دولة الإمارات العربية المتحدة، وبفضله في تشجيع وتكريم رجال الثقافة والفن الذين يحفظون له مآثره ومكارمه.

الفصل الأول
الجنوب و حضارة الشمال

١١

١ - أصل الأبجدية والموسيقا الغربية.

٢ - اسم أوربا.

٣ - الأسرة السورية - الليبية تحكم روما.

٤ - المعماريون الشرقيون في أوربا القديمة.

٥ - العرب والمسيحية.

٦ - شواهد أثرية قديمة في أوربا.

١ ـ أصل الأبجدية والموسيقا الأوربية:

في عام ١٩٢٣، عثر في مدينة أوغاريت زرأس الشمرقس قرب اللاذقية على رقيم صغير الحجم يحوي عدداً من الصيغ المسمارية ما هي إلا حروف أبجدية لم يعرف لها نظير، بل لقد تأكد للباحثين أن هذه الأبجدية هي الأولى في العالم وأنها ترجع إلى منتصف الألف الثاني قبل الميلاد.

وكان العالم مونتيه قد عثر عام ١٩٢٢ على أبجدية أخرى في جبيل منقوشة على ضريح أحيرام وترجع إلى زمن لاحق.

وعلى الرغم من أهمية ضريح أحيرام هذا، والذي يرجع إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، إذ يمتاز برسوم نافرة جميلة تمثل أحيرام والد ايشوبعل ملك صور أو جبيل الذي صنع الضريح له، وأمامه رتل من الباكيات الناحبات والعابدات، وبعضهن يمزقن ثيابهن علامة الحزن، فإن أهميته التي اشتهر بها ترجع في الواقع إلى النص المكتوب عليه بأحرف أبجدية ما زالت تعتبر حتى الآن الشكل الأولي للأحرف الأبجدية العربية واللاتينية.

وكان الكنعانيون وهم قدماء العرب السوريين على ساحل البحر الأبيض المتوسط، قد تبنوا منذ العصور الأولى الكتابة التي نراها في أوغاريت، حيث كان من المألوف هناك استعمال الكتابة المسمارية التي كانت منتشرة في بلاد الرافدين، والتي استمرت وسيلة الأكاديين

والعموريين العرب القدماء ثم سكان أوغاريت من الكنعانيين، وكان لا بد من استعمال هذه الكتابة بسبب طريقة النقش على ألواح الطين بمسمار خاص، ولكن المهم في أوغاريت أنهم قد استعملوا الكتابة المسمارية على الرقم الفخارية التي كانت غير أبجدية كالكتابة الصينية، ثم قاموا بحذف كثير من الإشارات التي كانت تلازم الكلمات ذات الدلالة الصوتية المختصرة، واكتفوا بصورة تناسب الصيغة الصوتية، فكانت الحروف الأبجدية الأوغاريتية وعددها ثلاثون حرفاً، وهي أول أبجدية في العالم، ويقول أحد الباحثين زجورج بيروس: زإن ابتكار الأبجدية كان حدثاً هاماً جداً لا يمكن مقارنته بأي حدث آخر في تاريخ الجنس البشري، وهو أعظم من ابتكار الطباعة، إذ أن تحليل الكلام وإرجاعه إلى عناصره الأولية يحتاج إلى عمل فكري عظيم.».

على أن نقش أحيرام يقدم لنا أبجدية كاملة مقروءة ومفهومة بوضوح، ذلك أن كل حرف يعتمد بصيغته وشكله على دلالته لأشياء معروفة، فإذا كانت الإشارة قد تترك بعض الشك في هويتها بالنسبة للشكل المادي الذي يمثله الحرف، فإن اسم هذه الحروف يسعفنا في تثبيت هذه الدلالة.

وتسميات الحروف باللغات الكنعانية أو الفينيقية في ذاتها هي تسميات الحروف العربية لوحدة اللغتين، وهي تبين أن الحرف الأول زكما نراه في الجدول المرفقس يسمى ألف، وتعني البقرة، ويرمز إليها بما يوضح خصائص البقرة، وهو الرأس ذو القرنين، وأن بيتا زالباءس تعني المنزل أو البيت كما هو واضح ورمزها مخطط غرفة أو صحن دار، وجيمل زالجيمز أو الجمل يمثل بسنم، وداليت زالدالس وتعني الدلاية أو مطرقة الباب وتأخذ هذا الشكل، وياء زالياءس وتعني اليد ورمزها الزند والساعد، وكوف زالكافس وتعني الكف ورمزها مشابه لكف اليد، وراس زالراءس وتعني الرأس وتحمل شكل الراس، وسن زالسينس وتعني السن ويأخذ الحرف شكلاً مضرساً، وماء زالميمز وتعني الماء وتتجلى بشكل متموج، وهكذا..

ولقد انتقلت هذه الأبجدية إلى الكتابة الآرامية والنبطية، ومن ثم إلى العربية الأولى ثم العربية الحديثة. كذلك انتقلت إلى الأحرف الأغريقية واللاتينية كما يبدو ذلك جلياً من الجدول المرفق.

ويقول المؤرخون، أن قدموس شقيق أوروبا وقد مضى إلى بلاد اليونان باحثاً عن أخته، وبعد أن وصل إلى (بيوتي) أنشأ مدينة (طيبة) شمالي أثينا، وقام هناك بتعليم الناس أبجدية

الكنعانيين، واستمرت هذه الأبجدية مستعملة مع بعض التحوير، وحاملة نفس التسميات الكنعانية القديمة، ثم انتشرت هذه الأبجدية في جميع الكتابات الغربية بعد أن تبناها الرومان.

ولقد عثر على نقد برونزي من عهد الإمبراطور غاليان يحمل في أحد وجهيه صورة قدموس يعلم أهل طيبة الأحرف الأبجدية الفينقية، وهذا النقد محفوظ حالياً في المكتبة الوطنية في باريز.

ولقد كتب هيرودوت (ق٥ ق.م): «إن الفينيقيين القادمين مع قدموس (ابن أجينور) جلبوا إلى الإغريق معارف كثيرة ومنها الحروف التي لم يكونوا يعرفونها. وكان القدموسيون يستعملونها بادىء الأمر بشكلها الفينيقي المألوف. ومع الوقت أدخلوا عليها بعض التغييرات كما غيروا أيضاً في لسانهم، وآنذاك كان أكثر الأغريق الذين يحيطون بالفينيقيين من الايونيين، فتعلموا منهم الحروف واستعملوها محرفة قليلاً ولكنهم استمروا على تسميتها بالكتابة الفينيقية (تاريخ هيرودوت ج٥ فـ٥٨). ولقد أدخل الأغريق الأوائل على هذه الحروف، الحروف الصوتية.».

وحوالي عام ٨٠٠ ق.م ظهر الإتروسكيون في شمالي أيطاليا، ويعود أصلهم إلى الساحل السوري وكيليكيا، وقد نقلوا نفس الأبجدية إلى الرومان وبدت باللغة اللاتينية، وقام كيريللوس بالاستفادة من هذه الحروف لوضع أسس الكتابة السلافية.

لم يكن اللوح الطيني الصغير الذي اكتشف في رأس الشمرة (أوغاريت) والذي يحوي أول أبجدية في التاريخ هو وحده الاكتشاف الأقدم الذي عرّفنا على تأثير حضاري سوري واسع النطاق على العالم، بل أن هذا الموقع الأثري قدم لنا ألواحاً أخرى(١)، تحوي أول أغنية في العالم، إذ ترجع إلى عام ١٤٠٠ ق.م، أي قبل ألف عام من أقدم قطعة موسيقية عرفها الغرب، وهي قطعة أوريستيس المسرحية الموسيقية التي ألفها يوربيدس أعظم شعراء المأساة الأغريقية. ولقد أبانت ألواح رأس الشمرة الموسيقية أنها أساس علم الموسيقا الغربي الذي أقامه فيثاغورس عام ٥٠٠ ق.م إذ أنها تقوم على السلم السباعي الدياتوني. ولقد أدى هذا الاكتشاف على حد قول الدكتورة كيلمر إلى احداث تغيير أساسي في تحديد عمر وتاريخ الموسيقا الغربية.

وهذه القطعة الموسيقية والتي تتضمن أغنية حب بين الآلهة، قد جرى عزفها مؤخراً على

قيثارة استصنعت خصيصاً، وهي قيثارة مشابهة لتلك التي ترجع إلى نفس العهد، كان قد اكتشفها عالم بريطاني في مدينة أور في العراق.

وقام العازف كروكر بعد تمرين استمر عشر سنوات بعرض القطعة الموسيقية في حفل كبير بجامعة بيركلي، أثار إعجاب الحاضرين ودهشتهم من أنهم يسمعون أصول موسيقاهم منذ أربعة آلاف وخمسمائة عام.

٢ـ اسم أوربا:

ثمة قصة رائعة هي من عيون الأدب العالمي. هي قصة الأميرة السورية أوربا وكيف سميت هذه القارة باسمها، حكاها شاعر من الإسكندرية، هو (موسيخوس) في القرن الثاني الميلادي، ونسبها إلى الإغريق.

وتاريخ الإغريق أساطير، والأسطورة كانت حكاية يمتزج فيها الخيال بالواقع، ولم يكن التاريخ تاريخاً ما لم يكن شعراً، وهكذا كانت إلياذة هوميروس هي تاريخ الإغريق بكل خرافاته وخيالاته وأساطيره.

كان في بلاد كنعان (أي الأراضي الواطئة) من بلاد الشام ملك اسمه أجينور أو أشنار يحكم من بلاد كنعان منطقة اسمها فينيقا، (والأسم من فينقوس ابن اجينور، أو لعله اللون الأرجواني، فينيقو ادفوني، أو هو من شجر الأرز).

وأجينور هذا لم يكن ملكاً عادياً بل كان ابن إله، فأبوه بوزيدون إله البحر ويسميه الكنعانيون (يم)، وأمه ليبيا التي أوجدت قارة إفريقيا وأعطتها اسمها أولاً.

أما أولاده فهي ابنته أوربا التي أعطت اسمها إلى القارة الأوربية، وقدموس الذي أعطى اسمه إلى قادميا في بلاد اليونان.

ولنسمع الشاعر يتحدث كيف أعطت الأميرة السورية هذه القارة اسمها، وكيف انتقل هذا الاسم مجسداً بشخص هذه الفاتنة الساحرة أوربا بنت أجينور:

الفصل ربيع والليل يكسوه ضياء أقمر

والأرض جميلة خضراء والزهر وشاح أحمر
وعبير أرض كنعان يضمخ وجهها الأسمر
هي (أوربا) وقد امتدت بجسمها اللدن على سرير
وكانت ساهدة لا يدركها النوم الأسير
هي أميرة أثيرة والدها أجينور الشهير
ملك فينيقا الذي طوف في الآفاق البعيدة
طاف البحر الأبيض على سفن سعيدة
وكانت هي تحلم بالإبحار على ناصية عربيدة
إلى أرض لم يعرفها بعد إلا كائن جسور
ولا رآها قبل فاتح ولا عمرها أجينور
وأقلقها حلمها لكنها تابعته بلهفة وغرور
فلعلَّ الآلهة وفوقها زفس الجبار العظيم
وقد جاءها في حلمها بصورة كائن دميم
وقال لها كوني قارة عظمى يا ابنة أجينور العظيم
وفاقت فاتنة العالم من حلمها مع الفجر
ولشد ما تتحقق للفاتنات أحلامهن مع الفجر
ومشت تختال بين وصيفاتها وكانت فيهن كالبدر
ومشين بأثواب شفافة كالغمام يحجب النور الباهر
وبدأن يملئن السلال من أكمام الزهر الناضر
وكانت أوربا الأميرة تمنح الزهر أريجه العاطر
في الأعالي كان زفس مستلقياً يرقب الأرض ومن فيها

ويبحث عن الجمال في بساتين الأرض وبواديها
فرأى الفتنة ماثلة وغشت عينه بسمة من فيها
والتهب قلب زفس بسهم كيوبيد فترنح ثم استقام
وساعده ايروس وافروديت وزينا له المرام
ولم يثنه دهاء هيرا زوجه، والإله إن رام أمراً رام
وتقمص زفس شكل ثور كستنائي اللون يزين قرنه معدن كريم
وبدا وديعاً أليفاً جذب الصبايا إلى عطره البادر كالنسيم
وغنى لاوربا نشيد الحب بخوار عذب ولحن رخيم
وانحنى أمامها فاعتلت ظهره العريض فهب طائراً كالريح العليل
يمخر عباب البحر مزهواً بحمله، منتصراً بفارسه الجميل
وخرجت دلافين البحر تحية له وعوناً، تصدح بالأبواق والطبول
ومشى على البحر بوسيدون، جدها، رعاية للعاشقين
وارتبكت اروبا وخافت من صورة الدلافين
وأمسكت بقرن زفس فأحست بدفء الحب يربط الخافقين
ونادت بأعلى صوتها، أنا أوربا، لا ترمني أيها الثور الحبيب
فقال من تحتها وأنا زفس العظيم أحببتك والحب يفعل العجيب
وكريت واتوكانت فغافية ،لم تكن قد رأت بعد عرساً مهيب
ونفخ بالصور قامت مدينة ونهضت قارة من العدم
ونفخ بالصور أن أوربا زوج الآلهة قد جاءت من عالم القدم
لتكشف عن قارة لم يكن لها اسم ولم يُعرف لها رسم عند الأمم

وهكذا قدمت سورية منذ فجر التاريخ إلى القارة التي لم تكن معروفة بعد، اسمها، ولعل هذه الاسطورة تخفي في طياتها مغزى أعمق يتجلى في عملية اكتشاف هذه القارة من تلك

الأميرة الفاتنة التي انتقلت على صهوة الآلهة من بلادها إلى عالم لم يكن معروفاً، فاكتشفته وأعطته اسمها وأنجبت من زفس أولاداً، لعل كل واحد منهم أنشأ مدينة ودولة فيما بعد.

ولقد حمل الاغريق هذه العقيدة دائماً، من أن موطن اسم أوربا هو سورية. وعندما جاؤوا مع الاسكندر المقدوني إلى سورية في القرن الثالث ق.م، أنشأوا فيها أولاً مدينة أطلقوا عليها اسم (مدينة أوربا) (دورا أوروبوس) وهي صالحية الفرات المعروفة في محافظة دير الزور.

على سواحل البحر الأبيض المتوسط الجنوبية وعلى امتداد الأرض العربية من أوغاريت (سورية) إلى قرطاجنة (اسبانيا) كان العرب الكنعانيون الذين أطلق عليهم اسم الفينيقيين نسبة للأرجوان.

لقد كان اكتشاف اللون الأحمر في سواحل سورية وانتشاره في بلاد الأغريق والرومان، سبباً لإطلاق اسم بلاد الأرجوان على هذه المنطقة. وتقول الاسطورة اليونانية أن ابتكار لون الأرجوان يعود إلى حورية سورية تدعى تيروس كان قد وقع بحبها هرقل الجبار. وذات يوم كانت تتجول على شواطىء سورية، فإذا بها ترى لوناً أحمر أرجوانياً على فم كلبها، الذي تناول الأرجوان من صدفة ما. فأعجبها اللون وطلبت من هرقل أن يحضر لها ثوباً بلون الأرجوان، وإلا فإنها ستصده عن حبها. فقام هرقل بإحضار اللون الأرجواني من الأصداف والنباتات وصبغ به ثوباً وقدمه لها، كان ذلك بداية ظهور وانتشار هذا اللون في العالم.

٣ـ الأسرة السورية الليبية تحكم روما:

لقد لعبت ليبيا وسوريا دوراً كبيراً في العهد الروماني الإمبراطوري، فلقد انتقل كثير من الليبيين والسوريين إلى روما يحملون معهم ثقافتهم وفكرهم وفنهم. واعتمد عليهم الرومان في كثير من شؤون الثقافة، حتى قال الشاعر الهجاء الروماني جوفينال، منذ عام ١٤٠م، منتقداً هذا التأثير العارم. زإن نهر العاصي أصبح يصب في نهر التيبر منذ زمن بعيد، حاملاً معه لغة سورية وتقاليدها وثقافتهاس.

وتأكد هذا التأثير عندما استلمت أسرة سورية زمام الحكم في روما وهي عائلة سيفيروس، التي حكمت الإمبراطورية في عام ٢١١ـ٢٣٥، ثم أعقبها فيليب العربي إمبراطور روما الذي ولد

ونشأ في شهبا جنوبي سورية.

تعود عائلة سبتيموس سيفيروس الليبي إلى لبدة، وكان يتكلم الفينيقية وتزوج من جوليا دومنا الحمصية التي تتكلم الآرامية شقيقة الفينيقية، وكانت جوليا ابنة باسيان الحمصي الكاهن الأعظم في معبد إله الجبل (ايلاغبال) في حمص، وكانت ابنته جوليا على جانب عظيم من الذكاء والجمال والثقافة، وتزوجت من سبتيموس عام ١٧٥م وكان من كبار الموظفين. ثم أصبح إمبراطوراً على روما عام ٢١١م، فبنى قصراً على هضبة البلاتين. وكانت زوجته قد فرضت سلطانها إذ رافقت زوجها في انتصاراته وفي حكمه. فمنحتها روما لقب زأم الوطنس ولقب زأم مجلس الشيوخس ولقب زأم الجيوشز. وفتحت أبواب قصرها إلى السوريين والليبيين الذين وفدوا إليها كعلماء ومفكرين وفلاسفة ورجال دين.

ولقد استعانت جوليا دومنا بعدد منهم من أمثال قريبها الفقيه بابينيان ثم أولبيان وديوجين كاتب التراجم وديو كاشيوس المؤرخ وفيلو سترات السفسطائي.

كما اعتمدت على شقيقتها جوليا ميزا التي جاءت معها من حمص مع ابنتيها الشابتين الجميلتين.

وقد ولدت جوليا دومنا ولدين، الأول باسيان وأصبح إمبراطوراً لروما تحت اسم مارك أوريل أوكاراكالا، والثاني جيتا الذي قتله أخوه بعد موت أبيه ليرث مكانه في الحكم.

وعندما قتل ابنها كاراكالا غدراً، حزنت عليه وامتنعت عن الطعام حتى ماتت ودفن رمادها في مدفن (أوغست) في روما باحتفال مهيب.

وجوليا ميزا كانت أكثر تأثيراً في السياسة والعقيدة وتحويل المجتمع الروماني نحو الحياة الشرقية ونشر العادات والتقاليد السورية.

وهي أرملة أحد السوريين ولها منه ابنتان جميلتان هما جوليا سوميا التي تزوجت ابن خالتها كاراكالا. وجوليا ماميا التي تزوجت ابن كاراكالا الإمبراطور ايلاغبال.

لقد حملت روما ذكرى الإمبراطور كاراكالا بالحمامات الكبيرة التي ما زالت آثارها قائمة حتى الآن، وهي تمتد على مساحة قدرها أحد عشر هكتاراً، وكانت تتسع لألف وستمائة زائر، تمارس فيه جميع أنواع الرياضة وتضم مكتبة ضخمة، فكانت مركزاً ثقافياً رياضياً وليس مجرد حمام للاستحمام.

وقد كانت الحمامات مزينة بالفسيفساء ومكسوة بالرخام المرمر والتماثيل الرائعة، تحيطها الحدائق والمنتزهات والمرافق الأخرى.

ويعتبر كاراكالا من أبرز الأباطرة الرومان الذين تركوا آثاراً اجتماعية هامة، إذ أصدر مرسوم كاراكالا الشهير الذي جعل بموجبه جميع سكان روما سواسية يخضعون لقانون واحد ضمن حدود الحرية والحقوق الأساسية التي منحت إليهم. وكان كاراكالا يضرب المثل بتواضعه وحسن معاملته للشعب والجنود، فيعيش معهم ويأكل من أكلهم ويستمع إلى طلباتهم ويحل مشاكلهم. ولقد قتل في حران شمالي سورية وهو في ريعان عمره وفي قمة مجده.

ولقد حمل كاراكالا هذا الاسم لأنه يرتدي الكاراكال، وهو رداء سوري يشبه العباءة.

بعد موت كاراكالا قتلاً وموت أمه جوليا دومنا حزناً عليه، حصلت في روما اضطرابات تزعزع النفوذ السوري على أثرها، إلا أن الفرقة الغالية الثالثة المؤلفة من الجنود السوريين المرابطة قرب مصياف، وبتأثير جوليا ميزا أعلنت أفتينوس إمبراطوراً على روما تحت اسم ايلاغبال وهو ابن جوليا سوميا وكاراكالا، وكانت جدته جوليا ميزا قد استردت مكانتها وقيادتها للأمور ودعمت الإمبراطور الصغير (١٤ عاماً) وابنتها بحامية سورية جديدة.

كان أفتينوس قد ورث لقب الكاهن الأعظم في معبد حمص، وكان الحجر الأسود الهرمي الذي يرمز إلى الإله إيلاغبال الشكل المقدس في العبادة السورية، فنقل الحجر الأسود إلى روما، وأنشأ له معبداً خاصاً وميزه على سائر الأشكال المقدسة وبنى قربه مذبحاً، وكان الإمبراطور نفسه يمارس الطقوس والشعائر في المعبد على الطريقة السورية، ويتبعه في ذلك جميع رجال الدولة.

ثم أنشأ معبداً آخر في ضواحي روما، وجعل الحجر الأسود ينتقل بين المعبدين على عربة محلاة بالذهب والأحجار الكريمة وباحتفال رسمي.

ولقد أثار هذا التحول العقائدي المتعصبين من القادة الرومان، فتآمروا على الإمبراطور فقتلوه وأمه جوليا سوميا وكثيراً من رجال الحاشية السورية، وألقوا بجثتهم في نهر التيبر (٢٢٩م). وهدموا المعبدين وأعادوا الحجر الأسود إلى سورية.

لم يكن إيلاغبال قد سمع إلى نصائح جدته جوليا ميزا الحكيمة القديرة وكانت تنتظر لحفيدها هذه النهاية المحزنة، وتسعى إلى استبداله بحفيدها الآخر الكسيانوس ابن ماميا ابنتها الثانية، الذي أصبح إمبراطوراً بعد مقتل ايلاغبال، واعتلى العرش تحت اسم اسكندر سيفير.

لقد استمر اسكندر سيفير على علاقته بسوريا وليبيا كسلفه ايلاغبال، وكلاهما كانا يشغلان منصب الكاهن الأعظم في حمص، واستمر ذلك حتى أثناء اعتلائهما العرش.

وكان اسكندر قد اهتم بالناحية الديمقراطية وجعل الأمر شورى معتمداً على مجلس المستشارين.

ولعل اعتماده على إعادة القانون والعدل وتركيزه على الأمور الديمقراطية لم يكن يرضي بعض الفئات التي كانت تعيش على المنح والميزات. فقتلوه في خيمته عام ٢٣٥م هو وأمه ماميا وكان حكمه قد امتد ثلاثة عشر عاماً.

الإمبراطور فيليب العربي من شهبا:

فيليب العربي هو الشخصية العربية الأكثر أهمية والتي وصلت عن جدارة إلى قمة الحكم في إمبراطورية روما الواسعة الأرجاء.

يتصدر منصة عمدة روما في مجلس المدينة ضمن بناء الكابيتول تمثال ضخم للإمبراطور فيليب العربي، وهو رمز لتلاقي الشرق بالغرب ورمز لبداية ظهور المسيحية كما قال لي عمدة المدينة.

ويعود الفضل إلى هذا الإمبراطور العربي في إخراج روما من محنتها التي كانت عليها بعد أن قُضيَ على الأسرة السورية الليبية باغتيال اسكندر سيفير ووالدته من قبل المتمردين عام ٢٣٥م. وفي عام ٢٤٤م اختير فيليب ليكون إمبراطوراً تدعمه الفرقة الغالية السورية، وكان قد عرف بمقدرته القيادية وذكائه وأدبه. وكان آنئذ رئيساً لحامية عسكرية في مدينة زيتا وأطلق عليه اسم ماركوس يوليوس فيليبوس، وكان أبوه شيخاً من شيوخ حوران. وعندما استلم الحكم اهتم بموطنه فجعل بصرى متروبولاً وأنشأ في شهبا كثيراً من المباني الجديدة، المسرح والأقنية والفيليبوم والحمامات والشوارع الرئيسية مما نراه واضحاً حتى يومنا هذا، وحملت شهبا عبر التاريخ اسم فيليبوبوليس.

ويعود الفضل إلى فيليب العربي في تحرير المسيحيين وإعادة ممتلكاتهم. وقد وطد الحكم في روما فعقد صلحاً مع سابور الأول ملك الفرس وحارب البرابرة في الدانوب وانتصر عليهم. ثم عاد إلى روما لكي يشيد قصراً ضخماً على هضبة كيليوس. واستعان بالعرب من أقربائه

في الحكم، فجعل أخاه قائداً على جيوش الشرق، وزوج شقيقته قائداً على أوربا الشرقية، وكرم والده وقدسه وجعله إله وأقام له معبداً خاصاً أنشأه في شهبا.

٤- المعماريون الشرقيون في أوروبا القديمة

عدد من المعاريين في شرقي وجنوبي المتوسط، أسهموا في بناء الأوابد الضخمة في الإمبراطورية الرومانية، ذلك ان المعماريين المحليين كانوا قد أنجزوا ببراعة خارقة أوابد رائعة ضاهت ببراعتها أوابد روما، ونحن ما زلنا نرى آثارهم في دمشق وأفاميا وتدمر وبصرى وشهبا، وفي بعلبك وجرش، وفي الاسكندرية، وفي لبدة وسبراطة، وفي الجم وفي تمجاد، وكلها من بناء المعمار المتوسطي الجنوبي والشرقي وقد وصلت إلى أعلى مراتب الكمال والروعة المعمارية. ولقد ورث المعمار هذا عن أجداده تقليد إنشاء الأقواس والقباب مما لم يضارعه في ذلك معمار آخر، وأخذت العمارة الرومانية فيما أخذت من تقاليد العمارة الجنوبية، بناء القوس والقبة حتى أن قبة البانتيون وهي أشهر قبة في العالم كان قد بناها المعمار السوري أبوللودور الدمشقي .Apollodor de Damas فنحن نعرف أن هذا الصرح الضخم كان قد أنشىء عام ٢٧ في عهد أوغست من قبل المعمار فاليريوس، ثم أعيد بناؤه بعد أن تهدم في عهد الإمبراطور أدريان عام ١٣٨م. وقد صمم قبته ونفذها أبوللودور الدمشقي الذي اشتهر في ذلك الوقت كأبرع معمار. وترتفع القبة عن الأرض ٤٣,٥٠ متراً، ويبلغ قطرها نفس ارتفاعها، وليس لهذه القبة رقبة أو نوافذ، بل فتحة عليا قطرها ٩ أمتار. وهي اليوم مدفن للعظماء فيها قبر رافائللو المصور الشهير، وماكيافيلي الفيلسوف.

إن أبوللودور الدمشقي الذي ولد على ما يبدو في دمشق عام ٨٠ للميلاد وقد اختص بالعمارة الضخمة، صارت له شهرة واسعة مما دعا الإمبراطور تراجان إلى استدعائه إلى روما لبناء فورم روما، الذي ما زالت آثاره واضحة حتى اليوم في عاصمة ايطاليا زروماس.

وقد تم إنجاز هذا الفورم عام ١١٤م وهو ساحة تحيطها بوائك مخصصة لرجال الحكم والاقتصاد، يتبادلون فيها أفكارهم وبضائعهم ويحلون مشاكلهم، وعادة ينشأ في مركز المدينة (المتروبول) مثل هذه الساحة (الفورم) التي أخذت عن الإغريق وكانت تسمى (اغورا).

ولقد أنشأ أبوللودور أيضاً منشآت أخرى، وهي قصر للعدل ومكتبتين وبازليك أولبيا

وعموداً تذكارياً ضخماً هو عمود تراجان، والذي ما زال قائماً حتى يومنا هذا في مدينة روما. وهو عمود كالمئذنة الاسطوانية ارتفاعه ٤٣متراً وهو مؤلف من ثمانية عشر جزء وداخله سلم لولبي، ويغطى العمود بنقوش بارزة تمثل ما يقرب من ألفي شخص عدا الآليات ومعدات الحرب، وتمثل مشاهد الجند هذه، حرب تراجان المنتصرة في بلاد داشيا، وفي قاعدة العمود مكان أودع فيه رماد جثة الأمبراطور، وقد وضعت في وعاء من الذهب.

لقد أدهش فن أبو للودور الأباطرة الرومان، وبخاصة تراجان، وكان صديقاً لأبو للودور فاحتل هذا المعمار السوري في عهده مرتبة عليا من التقدير، وبعد وفاة تراجان عام (١٣٥م) اعتلى العرش ادريان الذي ابتدأ متمسكاً برعايته لأبو للودور، فكلفه ببناء قبة البانتيون، ثم أقام كمهندس للجسور أضخم جسر أنشئ في تاريخ روما وهو جسر دبروجا على نهر الدانوب، فكان معجزة هندسية رائعة، ثم كلفه ببناء معبد كبير، ومات أبو للودور قبل إنجازه، وكان موته غامضاً، إثر اختلافه مع الإمبراطور.

لقد كان أبوللودور قمة من قمم فن العمارة عبر التاريخ، ويحق لنا أن نزهو بعبقرية هذا الفنان المعماري الذي أصبح قدوة فيما بعد، أخذ عنه ميكل أنجلو في بناء قصر فارنيزه في فلورنسا. وأخذ عنه المعمار الفرنسي في إنشاء عمود فاندوم في باريس أيام نابليون.

إن انتقال الإيتروسك من السواحل السورية وكيليكيا إلى شمالي إيطاليا منذ القرن الثامن قبل الميلاد، أصبح أمراً مؤكداً ، وإن هؤلاء الذين أسسوا حضارة إيطاليا القديمة، كانوا قد أثروا في بناء الحضارة الرومانية أيضاً، وما زالت إيطاليا تعتبر منطقة لومبارديا هي مهد الحضارة الأولى التي جاءتهم من سورية.

كذلك فإن الفن الرومي المسيحي الذي استقر في منطقة تقع بين فرنسا وإسبانيا وإيطاليا وانتشر فيها حاملاً معالم خاصة، هو فن سوري الأصل يؤكد ويعترف به المؤرخون. ولقد كان هذا الفن مقدمة لظهور الفن الغوطي.

٥ـ العرب والمسيحية:

لقد كان للعرب دور كبير في احتضان المسيحية وفي نشرها في أوربا، ونحن نذكر القديس حنانيا الدمشقي ودوره في إنقاذ بولس الرسول. وحنانيا هو من الحواريين، وهو أحد أوائل تلاميذ السيد المسيح الاثنين والسبعين والذين ذكرهم القديس لوقا، وقد قام حنانيا بمسح

عيني شاؤول الطرسوسي، كما قام بإنقاذ بولس الرسول من محاولة القضاء عليه من اليهود لأنه كان ينشر المسيحية، فاختبأ في أحد البيوت الدمشقية ولعله بيت حنانيا نفسه. ثم تسلل من خلال سرداب إلى باب كيسان، وهناك ساعده المخلصون له بالهرب من نافذة الباب، إذ وضع في سل وأنزل من أعلى السور، وقد حول المنزل المتاخم للباب إلى كنيسة سميت باسم القديس بولس.

والقديس بولس هو الذي نقل إلى روما الديانة المسيحية فيما بعد، وهو الذي نقل الإنجيل ولأول مرة باللاتينية، وعن طريقه انتشرت المسيحية في جميع أنحاء أوربا.

ولقد أصدر نيرون امبراطور روما الطاغي قانوناً لقمع الحركة المسيحية، وتنفيذاً لهذا القانون قتل بولس بالسيف عام ٦٧م كما قتل القديس بطرس صلباً.

وكانت أنطاكية أول مركز للمسيحية، وكان بولس وغيره ينطلقون منها في أعمالهم التبشيرية، وكان من ألمع كهنتها يوحنا الدمشقي فم الذهب. ولا بد من القول أن صورة السيد المسيح التي انتشرت في العالم إنما وضعت في أنطاكية لأول مرة، وأطلق عليها اسم المسيح السوري، وكانت صورة المسيح سابقاً مستوحاة من صورة أبولون.

وفي بداية العهد الأموي، كان قد تقلد الإمبراطورية البيزنطية ليون الثالث وكان يطلق عليه اسم الإمبراطور العربي لنشأته ولارتباطه بالعقيدة التوحيدية. ولقد عرف في التاريخ بدوره في محاربة عبادة الأيقونات التي كانت سارية في الإمبراطورية البيزنطية بدعم رجال الدين.

وقد حارب ليون الصور والتماثيل والأقمشة المصورة والميداليات وتعاون مع الجنود ضد ألوف الكهنة وعلى رأسهم البابا، وكان ليون الثالث قد ولد في مرعش ويعمل جندياً بسيطاً ثم أصبح مولى للخليفة الأموي وهو يجيد العربية واليونانية، ودافع مع ذلك عن القسطنطينية عندما حاصرها مسلمة بن عبد الملك عام ٧١٥م، ومع أنه حماها من الإحتلال فقد بنى فيها مسجداً وفرض على الروم بناء بيت للأسرى العرب بجوار القصر الملكي، وأقام الروم لقائد مسلمة، عبد الله تمثالاً في إحدى كنائسهم.

وكان يزيد بن معاوية قد أمر بإزالة الصور الدينية في الكنائس معتبراً ذلك من الوثنية، وتأثر بذلك ليون الثالث فقام بحملته الجريئة للقضاء على الصور، ومنع عبادتها بما يسمى بالأيكونوكلازم.

٦ـ شواهد أثرية إسلامية في أوربا:

بعد عام ٧٠٠م كان الإسلام قد انتشر في جميع أنحاء شمالي أفريقيا، واجتاز المسلمون جبل طارق لكي يدخلوا إلى أوروبا من خلال أسبانيا عام ٧١٠ـ٧١٦م، وكانت قرطبة قد فتحت عام ٧١٢م وتبعتها أكثر المدن الإسبانية. ومنذ ذلك التاريخ تشكلت حضارة ما زالت آثارها شاهدة من خلال منشآت يفخر بها العرب والأسبان معاً، وبخاصة قصور الحمراء في غرناطة، والمسجد الكبير في قرطبة.

إن انتقال عبد الرحمن الداخل من الشام إلى الأندلس كان تكريساً لانتقال العرب بثقافتهم وفنهم إلى الغرب، هذا الانتقال الذي تم منذ الفتح الإسلامي تحت قيادة طارق بن زياد. ونستطيع اعتبار القرون الثلاثة الأولى في أسبانيا هي فترة بناء الحضارة العربية الإسلامية التي ضاهت الحضارة الأوربية، وكان العرب هم بناة هذه الحضارة وبهم اقترنت منجزاتها وطابعها.

ولقد انتقل إلى الغرب مع السوريين طراز العمارة وبناء عمارة المساجد والمآذن في دمشق. ونحن نعرف أن الأبراج الأربعة التي أنشئت حول الجامع الأموي الكبير هي مآذن إسلامية أنشأها الوليد بن عبد الملك. ولقد بقي منها برجان في الجهة الجنوبية أنشيء فوقهما مئذنتان في العصر الأوبي والملوكي، أما البرجان الشماليان فما ذات آثارهما واضحة ولم ينشأ فوقهما مئذنة جديدة، وهذا الشكل المربع في بناء المآذن انتقل إلى الغرب وإلى الأندلس وبدا في جميع المآذن، وبخاصة مئذنة جامع قرطبة وجامع إشبيلية وجامع حسان في الرباط وجامع الكتبية في مراكش وجامع القيروان، وأطلق على هذه المئذنة اسم المئذنة السورية. ولم يقف الأمر عند هذا الحد. فمنذ أن أنشئت الكنائس والكاتدرائيات الرومية والغوطية، أخذت أبراج الأجراس فيها شكل المئذنة السورية وهو الشكل المربع، ويذكر مؤرخو الفن ذلك لتحديد هوية ومصدر هذه العمارة التي انتشرت في أوروبا الغربية(٢).

ومن جهة أخرى، فلقد كانت صقلية تابعة للعرب المسلمين خلال ٨٢٧ـ١٠٦١م، وكان حكامها تابعين إلى تونس ثم إلى الفاطميين في القاهرة، ثم استولى عليها النورمان بقيادة روجر الأول، الذي استمر مستعيناً بالسكان العرب المسلمين، وكانت اللغة العربية سائدة في عهده، وعهد أعقابه، يدل على ذلك كتابات ما زالت موجودة في سقف كنيسة القصر التي بناها

المعماريون العرب في بالرمو. وثمة كتابات عربية على ثوب تتويج روجرز الثاني، محفوظ في متحف فيينا، وكانت هذه الكتابات تتضمن اسم الجلالة والتاريخ الهجري(٣).

ويقول الرحالة ابن جبير، أن وليم الثاني كان على ثقة كاملة بالمسلمين في كل شؤونه، وكان يتقن اللغة العربية كتابة وقراءة. وكانت النسوة في بالرمو يقلدن النساء المسلمات بالحجاب والخضاب ويتحدثن العربية بطلاقة، وكان وليم الثاني يتشبه بملوك المسلمين بالتمتع بنعيم الملك وأبهة السلطان.

هوامش

(١) ·rot. A et autres: Les Phinici ens - Gallimard - Paris.

(٢) البهنسي: الجامع الأموي الكبير - طلاس - دمشق - ص١١٥ - ١١٦.

(٣) inghause - n.R: Arab Painting - Skira P.47

الفصل الثاني :
إشعاع الإبداع الإسلامي

١. تكون الفن الإسلامي .
٢. أشكال الفن الإسلامي .
٣. الإسلام والفن .
٤. الفنون التشبيهية.
٥. التصوير المجرد - الرقش).
٦. الخط وأشهر الخطاطين .
٧. بين الفن الإسلامي والفن الأوربي .
٨. الفن بعد الحداثة.

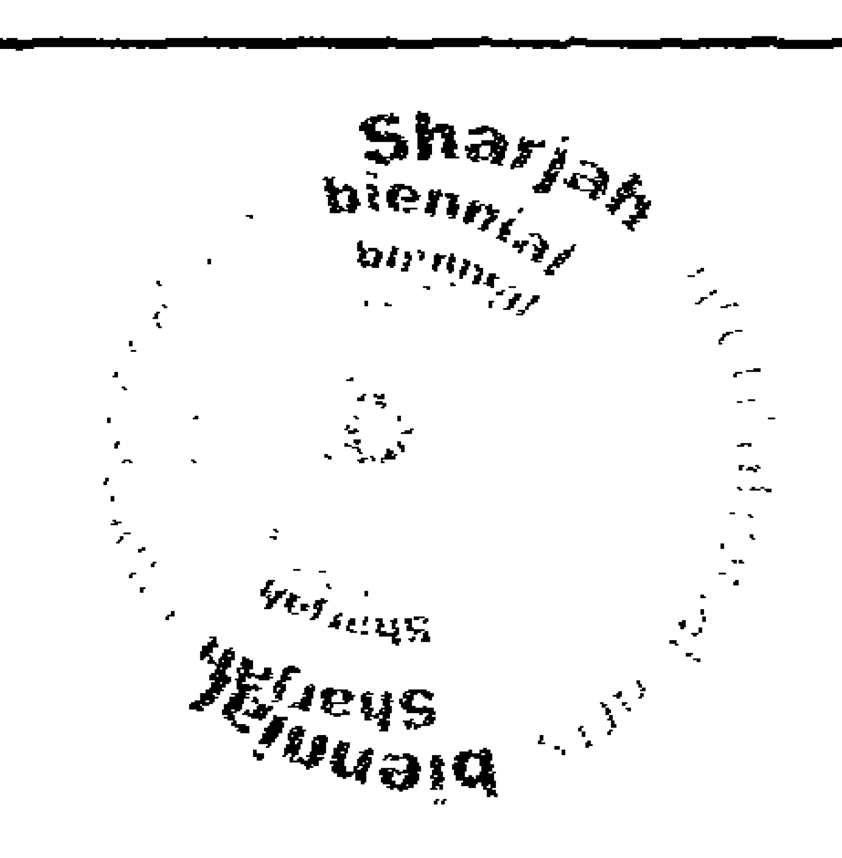
١ ـ تكون الفن الاسلامي :

لقد ظهرت الفنون الاسلامية على أرض واسعة كانت ذات تقاليد فنية اطلق عليها اسم التقاليد البيزنطية أو الساسانية، وهذه التسمية مستعارة من هوية الحكم السياسي، ولكنها لاتعني انها من صنع هذه السلطة اوتلك، بل هي من صنع الشعوب التي عاشت على هذه الأرض، ولقد دانت هذه الشعوب بعقائد هذه السلطة، بل إن هذه العقائد هي تكوين فكري وروحي يصنعه الناس ليكون أساسا لنهوضهم الحضاري، وترك لنا افذاذ من تلك الشعوب منشآت رائعة تحمل آثار ابداعاتهم الرائعة، نراها حتى اليوم في كنيسة اياصوفيا البيزنطية، كما نراها في آثار فارسية مثل بيرسيوبوليس في ايران اوفي طاق كسرى في العراق. وفيها كانت الرسوم الرائعة التي وصفها البحتري في قصيدته السينية.

ومما لاشك فيه ان مثل هذه الاوابد كانت شاهدا على استمرار التقاليد الفنية بعد ظهور الاسلام وانتشاره في هذه المناطق. ولكن استمرارها هذا لايعني ان الفنان في العهد الاسلامي قد استمد منها(١)، بل يعني انه هونفسه ـ سواء أصبح مسلما أم بقي على دينه ـ قد استمر في صناعة فن أصيل أراده لوظيفة دينية، ومدنية جديدة.

إن الاوابد الاولى التي نراها في المسجد الاقصى وقبة الصخرة والجامع الاموي وجامع القيروان بل وجامع قرطبة، كان قد أنشأها هذا الجيل الأول الذي استمر في صناعة الفن التقليدي الذي انتقل من ظل سلطة إلى ظل سلطة أخرى، ولم يكن سهلا ان يقيم الاسلام منذ ظهوره مؤسسات حضارية جاهزة تعتمد على مبادئ وردت في مصادر الشريعة، القرآن الكريم اوالسنة. بل لقد اقتضى ذلك زمن حتى استقرت فيه مبادئ هذه الشريعة في نفوس وعقول المجتهدين، وولدت أشكالا من الفكر والنظرية وسمت مظاهر الحضارة بميسمها. وكانت بطانة هذه الحضارة، استخلصها المفكرون والكتاب والفقهاء، حتى اصبحت فلسفة قائمة بذاتها، متميزة عن غيرها من الفلسفات الشائعة، حسب اختلاف مبادئ الاسلام التوحيدية عن مبادئ دينية اوزمانية أخرى.

لم يمض زمن طويل حتى انقضت المرحلة الاولى التي مارس فيها الجيل الاول من ابناء



ارض الاسلام استمرارية الفن التقليدي. وانتقلت الفنون الاسلامية إلى مرحلة ثانية لم يعد لهذه الفنون اية علاقة بمصادرها التقليدية المحلية، وبرزت ملامح جديدة لهذه الفنون جعلتها متميزة موحدة، رغم اختلاف التقاليد في مساحة متعاظمة من الأرض التي انتشر فيها الاسلام من الصين إلى الأطلسي، وحملت هذه الفنون سمة جديدة، وتكونت شخصية فن نستطيع التعرف على اسرار جماليته وفلسفته، من خلال الفكر الاسلامي والعقيدة الاسلامية.

ونعتقد ان هذه المرحلة كانت أهم مراحل تطور هذه الفنون، بل انها تشكل الولادة المتكاملة لفن انفصل عن جميع الرواسب، لكي ينتمي لحضارة جديدة ويصبح أهم عناصر تكوينها.

كانت المرحلة الثالثة هي مرحلة التنوع، فالفن الاسلامي لم يبق جامدا امام التحولات السياسية والاجتماعية التي تمت تحت ظل الاسلام في عالم واسع تقاسمته سياسات متعددة، فكانت الخلافة العباسية في بغداد والخلافة الأموية في قرطبة والخلافة الفاطمية في القاهرة. ثم ظهرت وحدات سياسية ذات نزعات قومية فارسية اوتركية. ولكن هذا الانقسام السياسي والنزوع القومي الشعوبي لم يحل دون استمرار العلاقات الثقافية والتجارية بين الشعوب الاسلامية، مماجعل الفنون التي تنوعت بتعدد الانظمة السياسية، مرتبطة دائما بالمبادئ الاسلامية ذاتها. وهكذا فإن التنوع الفني لم يخل بوحدة الفن الاسلامية، بل استمرت الفنون الاسلامية موحدة، وليس من يخطئ في تحديد هويتها على امتداد أرض الاسلام، أوعلى اختلاف اشكالها، سواء أكانت اناء خزفيا اومقبض سيف أونقشا في مخطوط.

على أن المختصين في هذه الفنون مازالوا يميّزون بين ملامح هذه الفنون واتجاهاتها، وهم يستعملون في تصنيفهم اسماء السلطات السياسية التي تعاقبت. وهكذا فان كتب تاريخ الفنون الاسلامية تتحدث عن فن أموي وآخر عباسي. كما تتحدث عن فن الاندلس وفنون الفاطميين وفنون الفرس والمماليك والاتراك العثمانيين، حسب تقسيم جغرافي مختلط بتقسيم تاريخي سياسي، سعيا وراء توضيح لاتجاهات متنوعة لابد من إقرارها، ولكننا لانستطيع ان نخرجها أبدا من اطارها الفلسفي الاسلامي الذي حدد أصولها الجمالية المستقلة عن أي اصل جمالي آخر. وعندما كانت هذه الاتجاهات تنزلق إلى الاستمداد من أصول غربية، كما تم في المراحل الأخيرة للفن الفارسي، فإن هذه الاشكال الفنية تنفصل عن هويتها وترتبط بأصول غريبة.

٢- أشكال الفنون الاسلامية المنتشرة في متاحف أوربا:

الفخار والخزف:

عرف الفخار منذ العصر الحجري الحديث، ولقد عثر في الدول الاسلامية، وبخاصة ايران والعراق ومصر وبلاد الشام على أوان وكسر فخارية تعود إلى عصور مختلفة بدءاً من الالف التاسع قبل الميلاد وحتى بداية التاريخ عند ظهور المعدن الذي زاحم صناعة الفخار. ثم استمرت هذه الصناعة وازدهرت في العصور الاسلامية، واكتسبت طابعا جماليا بلغ أحيانا حد الروعة. وفي متاحف العالم نماذج خزفية مصنوعة من الفخار المشوى المغطى بطبقة من الميناء (الغليز) وعليها رسوم وكتابات رائعة مغطاة بطبقة شفافة ذات بريق معدني.

وهكذا فان الفخاريات على أنواع، بعضها مجرد بدون لون وتكمن أهميته في شكله، ومن هذا النوع ماكان على شكل حيوانات وهي بحجوم صغيرة. أما الفخاريات الضخمة فانها غالبا ماتكون مزينة بمعجون فخاري بارز على أشكال مختلفة من رسوم مجردة أونباتية أوحيوانية أوكتابات. أوتكون مصنوعة عن طريق الصب. وفي متاحف سورية والعراق نماذج من هذه الفخاريات.

والنوع الثاني من الفخاريات، هوالفخاريات المطلية بألوان مائية أخضر وأزرق مع زخارف وكتابات مثل زصحة وعافيةس تتم بالحز اوالرسم تحت طبقة، وهي غالبا على شكل صحون وزمزميات وسلطانيات، معدة للاستعمال اليومي من الناس جميعا.

أما النوع الثالث فهوالخزف ذوالبريق المعدني، ومن المعتقد ان هذا النوع هومن ابتكار سامراء والرقة. وهذا النوع من الخزف ينتج للخاصة نظرا للجهد والكلفة فيه. ولذلك فلقد عثر عليه في مراكز الحكم.

وأهم مراكز الخزف الاسلامي، هي الفسطاط وسامراء والمدائن وسمرقند والري وسوسا ونيسابور وافراسياب، والاندلس ولقد عرف هناك باسم الزليج، ومن أشهر الخزف الايراني مايطلق عليه اسم (الجبري) وأشهر مركز لها هومدينة الري، وهوحافل برسوم الطيور والحيوانات والسعف النخيلي ومعظم هذه الخزفيات سلطانيات ذات لون أحمر عليها رسوم

محزوزة مع طلاء شفاف وشريط أخضر. والرسوم إما ان تكون فوق الطلاء اوتحته.

وفي سامراء والرقة والفسطاط عثر على خزف محلي بزخارف من البريق المعدني تعود إلى القرنين الثامن والتاسع. ويصنع هذا النوع من طفل أصفر نقي يغطى بطبقة مينائية شفافة ترسم على زخارف بأكاسيد معدنية بعد حرقها للمرة الاولى، وعندما يعاد حرقها تتحول الاكاسيد التي تتحد مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة ذات بريق أخاذ، ولقد عثر في سامراء وفي الري على نماذج رائعة لهذا الخزف. وفي جامع القيروان بلاطات خزفية هي من صناعة بغداد اوالقيروان.

وفي العصر السلجوقي (القرن ١٢-١٣) وصل الخزف في ايران إلى قمة ازدهاره. ثم ازدهر الخزف في مدينة كاشان (القرن ١٣-١٤) وظهرت أسماء الخزافين الايرانيين المشهورين، كما ظهر تأثير البورسلين الصيني في أعمالهم.

وخزف الرقة يعود إلى هذه الفترة وبعدها، وينسب إلى العصر السلجوقي والاتابكة. وهوخزف ذوبريق معدني وذوزخارف مرسومة وبعضها رسمت زخارفه بالاسود تحت طلاء فيروزي. ويشبه خزف الرقة خزف الرصافة المجاورة للرقة.

وفي العصر المغولي (ق ١٤) شاع في ايران الفسيفساء الخزفي، نراه في كسوة ضريح اولجايتوفي مدينة سلطانية، وفي محراب مسجد بابا قاسم في أصفهان. واستمر هذا النوع حتى القرن الخامس عشر.

وفي العصر الصفوي (ق ١٦ - ١٨) ظهر الخزف الايراني المقلد للبورسلين الصيني من عهد (منغ) الذي شجعه الشاه عباس، وظهر ايضا خزف (كوبجي) الصيني الاصل. كما ظهر خزف (السيلادون).

وفي العصر المملوكي ازدهر الخزف ولقد عثر في الفسطاط (مصر) على بقايا قطع عليها توقيع الخزافين من امثال الغيبي والتوريزي والمصري. وفي متحف الميتروبوليتان مشكاة خزفية بامضاء ابن الغيبي.

وفي العهد العثماني وصل الخزف اوج شهرته في بورصه حيث نرى البلاطات الخزفية الملونة والمطلية بالميناء اوالمرسومة تحت الطلاء، وهي تزين محاريب الجامع الأخضر والضريح الأخضر (١٤٢١م).

وتعتبر مدينة ازنيك أهم مركز لصناعة الخزف التركي في القرنين (١٦ - ١٧) إلى جانب

مدينة كوتاهية. ويمتاز هذا الخزف برسومه النباتية والقرنفلية وألوانه الزاهية ويتميز بلونه الاحمر الذي يصنع من الطفل المحمر. ولقد غطيت جدران أهم المساجد التركية والقصور بالواح الخزف هذه، نراها في جامع السلطان احمد ١٦١٤ وفي قصر الطوب كابي في استانبول.

وفي دمشق ظهرت بلاطات خزفية مماثلة تمتاز بلون أحمر مختلف، واحيانا بتواقيع الفنانين، تعود إلى نهاية العصر المملوكي مثل ألواح مسجد وحمام التيروزي، وكثير منها يعود إلى بداية العهد العثماني كما في التكية السليمانية والدرويشية بدمشق.

وفي الاندلس كان الخزف قد ازدهر اولا في مدينة الزهراء (ق ١٠) وتشمل زخارفه رسم طيور وكتابات وازهار وبعضها ذوبريق معدني، وكانت مدينة بطرنة مركزا لصناعة الخزف الاندلسي، واشتهرت مالقة بصناعة القدور والاواني التي تسمى (المالقي) كما امتازت مدينة منيشة بصناعة القدور البرميلية Barella التي اشتهرت دمشق بصناعتها. وانتقلت صناعة الخزف إلى الاسبان بعد المسلمين في الفن المدجن.

الزجاجيات:

اشتهرت مصر وسوريا منذ العهد الفاطمي المشترك بصنع الزجاج المنفوخ على شكل اوان مختلفة مزخرفة بخيوط زجاجية بارزة اومضغوطة. واشهرها كان برسوم ذات بريق معدني والوان المينا. ويذكر المقريزي عددا من الأواني الرائعة التي كانت ضمن كنوز الخليفة المستنصر الفاطمي (١٠٦٢م)، ونرى بعضها في متاحف اوربا، (فينا ـ البندقية ـ لندن ـ فلورنسا ـ اللوفر). وفي كاتدرائية سان ماركوبالبندقية ابريق زجاجي رائع يعود للخليفة العزيز (ت ٩٩٦).

وفي ختام القرن (١٢) بدأ العصر الذهبي للزجاج الاسلامي في مصر وسوريا، واستمر حتى القرن (١٥) وكانت زخارفه مذهبة اومطلية بالميناء. وكانت حلب ودمشق مركز صناعة هذا الخزف. ويتحدث القزويني عن غزارة انتاجها في حلب ١٢٨٣ م. ولقد اطلق على الخزف الفاطمي اسم دمشق، لانها كانت اهم مصدر له إلى اوربا، ومثاله كوب شارلمان المحفوظ في متحف شارتر.

واستمرت دمشق اعظم منتج للزجاجيات في العصر المملوكي منذ عام ١٢٦٠ م ونشطت مع القاهرة بصنع المشكاوات التي زينت مساجد القاهرة ودمشق. وهي تحمل زخارف رائعة

وكتابات تحمد السلطان من (ق ١٣ - ١٤) مثل السلطان بيبرس والسلطان قلاوون والناصر محمد، ولكل سلطان رنك خاص (شعار) زين هذه المشكاوات. وفي متحف القاهرة ومتحف ميتروبوليتان عدد منها. وقد اشتهر من الزجاجين اسم علي بن محمد رمكي. وقد صنع الزجاجون ايضا زهريات واكواب، من اشهرها زهرية مموهة بالميناء تعود إلى سورية موجودة في متحف الميتروبوليتان.

النسيج:

تقاليد النسيج في مصر تعود إلى ماقبل الاسلام حيث النسيج القبطي، وقد عثر على قطع منه في اطلال الفسطاط وبلدة العزم قرب اسيوط والبهنسا، ثم ظهرت الاقمشة ذات الزخارف المنسوجة بالالوان المتعددة من الصوف والكتان، اوالمطرزة بالحرير، ومثالها قطعة في متحف القاهرة عليها اسم الخليفة الامين (٨١٣هـ).

وفي العصر الفاطمي وصلت المنسوجات الكتانية والحريرية إلى غاية الدقة، ويقال ان ثوبا كاملا كان يمكن سحبه من خلال حلقة خاتم، وكانت الكتابة الكوفية ابرز عنصر زخرفي إلى جانب الكتابة بالخط الثلث.

وفي ايران تميز النسيج الحريري بتوشية نباتية اوبشرية وطبيعية، نرى مثلها في متاحف اوربا. وفي عهد الشاه عباس الصفوي ظهر الحرير الثمين الموشى والمخمل من صنع كاشان ويزد واصفهان.

ومن بغداد امثلة نسيجية عليها طراز بغداد (مدينة السلام)، واشتهرت موصل بالحرير الذي عرف باسم الموصلين.

ويشابه النسيج التركي نظيره الفارسي، ومنه اقمشة مخملية اوموشاة ذات ارضية حمراء وزخارف ذهبية وفضية.

وفي الاندلس يذكر الادريسي (ت ١١٥٤ م) انه في المرية كان (٨٠٠) مصنع للمنسوجات الحريرية الفاخرة واشهر هذه القطع ماكان مزينا بصور قصصية.

وظهرت في الهند صناعة المنسوجات الحريرية الموشاة، في عصر المغول في مدينة لاهور واحمد اباد. ويمتاز الوشي الهندي بغزارة الزخرفة. اوبالتطريز الذي كان فنا شائعا ومايزال، نراه في الاردية والعمائم والاحزمة.

السجاد:

يتحدث اليعقوبي عن سجاد قديم في أسيوط، كما يتحدث المقريزي عن أبسطة من القلمون (سورية) ولعل بلاد التركمان كانت أول من اشتهر بصناعة السجاد والبسط التي ازدهرت في العصور السلجوقية (ق ١٣). على ان اجود السجاد الايراني كان من صنع تبريز في عهد الشاه اسماعيل الصفوي (ت ١٥٢٤ م) وهي ذات جامة ومناظر صيد موجودة في متحف ميلانو(١٥٢٣م)، وعليها اسم صانعها غياث الدين جامي. ومنها مايحوي عددا من الجامات. وقد حفلت السجاجيد الصفوية برسوم الحيوانات الدقيقة. وكانت تصنع من الصوف اومن الحرير ويطلق على بعضها اسم السجاجيد البولونية.

ومن السجاجيد الصفوية ماهومنسوج بخيوط الذهب والفضة ويعود إلى عصر الشاه عباس (ت١٦٢٨م) وهذه السجاجيد تصنع بطريقة النسيج اوبطريقة العقد أي بتعشيق خيوط السداة مع بعضها.

وفي الهند كان السلطان أكبر (ت ١٦٠٥ م) يدعم صناعة النسيج والسجاد. واستمد من ايران هذه الصناعة التي تقدمت في عهد حفيده شاه جهان، ومن ذلك العهد قطعة من مجموعة التمان الخاصة تشتمل البوصة المربعة فيها على ١٢٥٨ عقدة.

ولقد اشتهرت كاشان وقم وتبريز وشيراز واصفهان بصناعة السجاد، وتميزت كل بلدة بزخارفها وألوانها وشكلت مدارس مختلفة بصناعة السجاد الايراني.

واشتهرت تركيا بصناعة سجاجيد الصلاة التي يزينها شكل محرابي، وبعضها ينسب إلى دمشق، ولكن أكثرها من صناعة استانة وبورصة في المشاغل السلطانية، واهمها ماصنع في كورديد وكولا (ق ١٨).

والى مدينة عشاق تنسب بعض السجاجيد التركية، وهي مرسومة بخيوط منكسرة ملونة فوق أرضية حمراء، ولقد فتن بهذا السجاد الاوربيون، وظهرت في لوحات المصور الألماني هولباين واطلق عليها اسمه. وهي تمتاز بطابعها الهندسي وزخارفها النباتية واطاراتها المتشابكة المستوحاة من الخط الكوفي.

ومن السجاجيد التركية سجادة لازيق (لاوديسة) وبرغامة. اما الأبسطة القوقازية التي ظهرت بين البحر الأسود وبحر قزوين فانها ترجع إلى القرن (١٩) ويطلق على بعضها اسم

سجاد التنين اوالأبسطة الأرمنية، وتمتاز بأشكال معينات تزينها أوراق نباتية مسننة.

وفي العصر المملوكي ظهر نوع من السجاد في مصر والشام يمتاز بتقطيعات هندسية مثمنة تزينها تفريغات وزخارف نباتية وأشكال ثريات يسيطر عليها اللون الاخضر والأحمر. وأطلق عليها اسم زسجاد دمشقس ومن الصعب تمييز هوية هذا السجاد لاختلاطه مع سجاد صنع في مصر وآخر صنع في المغرب والأندلس التي انقلبت فيه المثمنات إلى رنوك. وفي فينا روائع من هذا السجاد الذي مازال يحمل اسم (دمشق).

الفنون الاخرى:

لايمكننا ان ننسى هنا فنون الحفر على الخشب، مما نراه في زخارف المساجد مثل منبر جامع القيروان وزخارف القيروان وزخارف جامع الحاكم وجامع الأزهر في القاهرة. ومن العصر المملوكي منبر جامع قايتباي المحفوظ في متحف فيكتوريا والبرت في لندن. وفي ايران وتركستان روائع خشبية، نرى بعضها في باب مقبرة محمود الغرنوي المحفوظ في متحف أغرا بالهند. ومن العصر السلجوقي مازالت متاحف قونية واستانبول تحتفظ بشواهد رائعة، منها منبر جامع علاء الدين في قونية.

ومواضيع النقش أوالحفر على الخشب هي نباتية وحيوانية مع خطوط كوفية مشجرة. ومن أبرزها ماتركة المرابطون في مسجد الجزائر، حيث المنبر الذي يحوي حشوات مربعة من الزخارف المغربية ـ الأندلسية، كما ترك الموحدون منبرين في جامع الكتبية بمراكش وفي جامع القصبة، والمنبر الأول مطعم بالعظم والخشب الثمين، أما الثاني مطعم بالفسيفساء الهندسي الشكل ذي التأثير المصري. ومن القطع الرائعة ماهومن الحفر على العاج والعظم أوالمطعم والمجمع والمرصع.

أما التحف المعدنية من برونز أوحديد أوفضة أوذهب، فهي أوان على أشكال مختلفة بعضها حيواني مزخرف وبعضها أباريق .(Aquamanile) ولقد ازدهرت التحف المعدنية في العصر السلجوقي والفاطمي والمملوكي وبخاصة في عهد السلطان محمد بن قلاوون (ت ١٢٩٤ م) ومن أبرز التحف السيف الدمشقي المجوهر المحلى بقبضات مزخرفة. وفي متحف الطوب كابي نماذج من السيوف تعود إلى العصور الاسلامية الأولى، ينسب بعضها للراشدين والأمويين.

٣ـ الإسلام والفن :

الفنون الاسـلامية هي ابداعات تشكيلية نراها موزعة على أشـياء استعمالية أوزخرفية تجميلية، وهذه الأشياء قد تكون قراطيس في مخطوطات أوأوان من الخزف أونسيجا معدا للكسوة أوبسطا أوسجاجيد أوأدوات معدنية أومكعبات زجاجية فسيفسائية. وهكذا فإن مادة الفنون الاسلامية لم تكن اللوحة المجردة المعدة للتصوير أوكانت البرونز والرخام المعد للنحت كماهوشأن الفنون الأوربية التي ظهرت منذ عصر النهضة، لأن الفنون الاسلامية كانت فنونا ابداعية تطبيقية تمارس على أشياء استعمالية، وهكذا فان هذه الفنون كانت مبثوثة في طبيعة الأشياء تضفي على وسائل الحياة الجمال الذي يصنعه بمهارة فنان لايكشف عن اسمه، لأنه كان مجرد صناع ماهر كغيره من أبناء جيله الذين يشاركون في بناء حضارة نمت مع نموالحياة والفكر، ترفدها عقيدة شاملة، هي أساس لمبادئ هذه الحضارة فنا وأدبا وعلما. ومن هنا كان نعت هذه الفنون بالاسلامية، لانها كانت تقوم على خلفية فكرية واضحة، مازالت صالحة لكل زمان ومكان لحيويتها وقابليتها للتطور(٢).

إن التصوير والنحت الذي يقوم على محاكاة الواقع وتجسيد صورة الانسان هومن الفنون التي أهملها الاسلام ولم تكن شكلا من أشكال الحضارة الفنية الاسلامية. وهي مع ذلك لم تكن غائبة تماما عن أشكال الفنون الاسلامية ففي بداية الاسلام، ظهر الفن التشبيهي بوضوح على جدران القصور وأراضيها، كما في قصري الحير في الشام وقصر هشام (المفجر) في اريحا وقصير عمره في بادية الأردن، وظهرت مخطوطات في شمالي الشام العراق تحمل ترقينات لصور آدمية مثل كتاب الحشائش لديسقوريدس وكتاب الأغاني ثم كتاب مقامات الحريري. ولم تكن هذه الصور مخالفة لمبادئ الاسلام في ذلك الوقت، فالقرآن الكريم لم يحرم التصوير أوالنحت، بل حرم الانصاب والازلام {انما الخمر والميسر والانصاب والازلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون .»

وفي القرآن الكريم مايشير إلى عدم اعتبار التصوير والنحت من الأمور المحرمة، الا ماكان منها محاولة للمضاهاة، وتشكيل الأنصاب قال تعالى عن عيسى عليه السلام {إني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير» آل عمران ٣/٤٩. كما قال عن اتباع سليمان عليه السلام (يعملون له مايشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب) سبأ ١٣/٣٤.

أما الحديث الشريف الذي يتضمن قول الرسول «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يشبهون بخلق اللهس. فلقد فسره النحويون، على انه تحريم لتصوير الله. يقول أبوعلي الفارسي (ق ١٠) قياسا على حذف المفعول في قوله تعالى واتخذوا العجل (الأعراف ١٥٢) والمحذوف هنا كلمة (إلهاً). وعلى ذلك ز من صاغ عجلا اونجره اوعمله بضرب من الأعمال، لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند المسلمين «.. فان قال قائل : فقد جاء في الحديث زيعذب المصورون يوم القيامةس. قيل (يعذب المصورون) يكون على من صور الله تصوير الأجسام(٣).

مما لاشك فيه ان مقاومة انتشار التصوير التشبيهي كانت نتيجة لمقاومة التأثير الثقافي المادي على الثقافة الاسلامية الروحانية، فلقد بلغ التأثير الفارسي والاغريقي مبلغه في الفكر الاسلامي قبل المتوكل الذي حكم في ٨٤٧ ـ ٨٦٢ م، وكان أول عمل قام به هوإحياء السنة وإنهاء الجدل في موضوع خلق القرآن، ثم قام بالحد من سلطة الأتراك وحاول نقل العاصمة إلى دمشق وأفسح في المجال لتصحيح الأحاديث الشريفة فظهرت المجموعات الكبرى من الحديث النبوي في صحيح البخارى وصحيح مسلم وكان المحدثون الآخرون ابوداود والترمذي والنسائي قد شاركوا في تصحيح الأحاديث لتأكيدها في الشريعة الاسلامية، وكان من هذه الأحاديث ماله علاقة بتحريم التصوير. سواء أكان تصويراً للانسان اوالحيوان.

فالنووي يرى أن تصوير الكائنات حرام، ويقول « تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم وهو من الكبائر لأنه متوعد عليه الوعيد الشديد المذكور في الأحاديث، وسواء صنعه بمايمتهن أوبغيره فصنعته حرام بكل حال، لأن فيه مضاهاة لخلق الله » (مسند احمد ج ٤). وفي كتاب (مفتاح كنوز السنة) أحاديث أخرى تتعلق بالتصوير(٤).

إن الاتجاه السائد لدى منظري الفن الاسلامي والفقهاء على السواء، هو أن الفنون الاسلامية ـ تبعا لمفهوم التوحيد ـ تقوم على مبادئ روحية، فكان التصوير المجرد الذي يقوم على تصوير المطلق، أوالتصوير الرمزي الذي يذكّر بالواقع، لخدمة البيان العلمي أوالتاريخي أوللتوثيق، على أن يكون هذا التصوير محرفا عن الواقع، ولايهدف إلى تكريم صاحبه. فالمبدأ التوحيدي يحرم محاولة العبد مضاهاة الله في عملية الخلق التي يختص بها الله تعالى }ذلك عالم الغيب والشهادة العزيز الرحيم. الذي أحسن كل شيء خلقه وبدأ خلق الانسان من طين{ السجدة ٣٢/٦ـ٧، كما يحرم محاولة تصوير الرب أوأي الكائنات المقدسة لكي لاينزلق صاحبها في مهاوي انشاء الأنصاب والازلام، وفي ذلك كله شرك وكفر.

يقول الامام محمد عبده : « إن الذين قالوا بمنع التصاوير وقفوا جامدين من تأويل قوله صلى الله عليه وسلم ز ان أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون ز. وفات هؤلاء ان الحديث ينصرف إلى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية، والذي كان القصد منه إلى تأليه بعض الشخصيات. أما ماجاء لغير ذلك من تصاوير قصد منها المتعة والجمال فلا يحمل قول الرسول (ص) عليهاس.

وهكذا فان التصوير لم يكن محرما، الا إذا كان وسيلة لخلق الأصنام ونشر الوثنية وهي أمور كان يمكن أن يخشاها الاسلام في بداية ظهوره، ولكن وقد توطدت أركانه وتعمق الفقهاء في أحكامه، وتأصل الايمان بالله الواحد الأحد، وكانت السلطة الزمانية دينية بوقت معا، تحمي الاسلام كما تحمي أرض الاسلام، فان التصوير لم يظهر الا أداة للزينة والمتعة والتوثيق والتوضيح، وهوبهذا المعنى وعن طريق القياس ليس محرما، ولم يكن غيابه الا نوعا من التشدد الذي دعا اليه بعض الفقهاء. ثم لم يكن ظهوره المحدود « خطيئة دائمة» كما يقول بابادوبولو(٥).

ولسنا من الذين يعتقدون أن ازدهار الرقش العربي والخط الجميل يعود إلى غياب التصوير التشبيهي وأسبابه المزعومة، بل إن الفكر الاسلامي الذي قام على الاطلاق في تحديد ماهية المعبود، قد أفرز فنا مطلقا يعبر عن المطلق الأزلي وليس فنا مشخصا يعبر عن المحدد العرضي.

٤ ـ الفنون الاسلامية التشبيهية:

تنقسم الفنون الاسلامية إلى قسمين أساسيين، فنون تشبيهية، وفنون مجردة، والفنون التشبيهية تقوم على تشكيلات انسانية أوحيوانية أونباتية لاتتطابق تماما مع الواقع وانما تمتاز ببعض التحريف، وهنا نتساءل علام كان هذا التحريف في تشكيل الواقع. إن الجواب على هذا السؤال قد يتم على ضوء الفنون المعاصرة التي تقوم على تحريف الواقع بدءً من الانطباعية التي ظهرت في اواخر القرن التاسع عشر في فرنسا مرورا بالوحشية والتعبيرية والسريالية حتى وصولها إلى أقصى التحريف في التجريدية. الجواب على سبب التحريف هنا سهل قدمه لنا فلاسفة الفن المعاصر من امثال بريون(٦) وسوفور، ويعتمد تعليل هذا التحريف على رغبة

الفنان في اقحام ذاتيته على الموضوع، وتغليب موقفه من الواقع على الواقع المألوف لخلق شيء جديد لاوجود له في الطبيعة. والفن الاسلامي كان سباقا في مجال تقديم واقع فني مختلف عن الواقع الطبيعي. ان مهمة الفنان المسلم هي تقديم رموز الأشكال الواقعية وليس محاكاتها، وهويختار من الواقع مايراه أكثر جدوى في بناء العمل الفني. ومع أن الهدف من التصوير التشبيهي هوالتعبير عن مضمون معين، فان الفنان كان يشير إلى عناصر الموضوع بملامح تحمل صفة الإطلاق، وتترك للمشاهد حرية التحديد على اختلاف الأذواق والارادة.

ومع ذلك فان تفسير هذا التحريف قبل ظهور الاتجاهات الفنية الحديثة وتعليلاتها، كان يقوم على موقف الاسلام من التصوير. ولقد شدد المستشرقون على مسألة تحريم التصوير دون أن يؤكدوا أنه كان خشية مضاهاة الله في قدرته على الخلق، أوخشية الانزلاق إلى اقامة الانصاب والازلام والاصنام وعبادة الصور. وأطلقوا على هذا التحريف صفة ز الاستحالة ز، وأيدوا نظريتهم بمحاولة الفنان اعدام صفة الحياة في صور الأشخاص عن طريق رسم خط يقطع الرأس عن الجسد كما في مخطوط الحريري الموجود في لينينغراد ١٢٣٥م، وغيره.

والجدير بالذكر أن نمط التحريف في التصوير التشبيهي الاسلامي، يكاد يكون واحدا في جميع الصور التشبيهية على اختلاف العصور، فالتشابه واضح بين الرسوم الجدارية في قصر الحير الغربي وقصر المفجر وقصير عمره، وبين المرقنات التي نراها في مخطوط الحريري للمصور الواسطي أومخطوط كتاب الأغاني، ولكننا نرى جمالية بيزنطية في رسوم المباني، بينما نرى تأثيرات فارسية أوصينية في رسوم المخطوطات.

وشأن النحت لايختلف عن شأن التصوير، فالمنحوتات التي ماتزال باقية من آثار القصور الأموية في متحف القدس (آثار قصر المفجر) أوفي متحف دمشق (آثار قصر الحير الغربي)، توضح حدود التحريف عن الواقع والتي تحاكي التحريف في التصوير، بل إن المنحوتات كانت ملونة كانها مجسمة، كذلك كانت الصور غير المجسمة في الكعبة المشرفة على شكل أصنام نصف أسطوانية.

ولقد تراجع الفن التشبيهي تصويراً كان ام نحتاً في المغرب الاسلامي وتحول في المشرق، أي في بلاد فارس إلى فن المنمنمات، وهوفن تصويري تشبيهي يعتمد على خلفية جمالية متميزة تعتمد على الرمز والتحريف، ولكن بدقة ومهارة دون الاهتمام بقواعد المنظور العلمية التي كان الفن الأوربي يفخر بتطبيقها منذ عصر النهضة، وانما هومنظور روحي اسلامي

توضحت معالمه وأسسه.

أما تصوير المشاهد الطبيعية مما نراه في الجامع الأموي بدمشق، وفي قصر المفجر في أريحا، وهي مشاهد مؤلفة من فصوص الفسيفساء الزجاجي، فانها صور محرفة عن الطبيعة أيضا، ولكنها قريبة من معناها ونراها على أشكال مختلفة.

ففي قبة الصخرة في القدس فسيفساء رائع غطى الجدران الداخلية وكان يغطي أعلى الجدران الخارجية، وهذا الفسيفساء أنشئ في عهد عبد الملك بن مروان بتشكيلات نباتية محوره درستها جيدا فان برشيم(٧)، وهذه التشكيلات كانت استمرارا للصيغ السائدة في المنشآت السابقة للاسلام.

ولانرى في هذا الفسيفساء مشاهد كاملة كما في مشاهد الجامع الاموي الكبير في دمشق والتي تمثل عالم الجنة كما يقول ايتنهاوسن(٨)، أكثر مما تمثل المدن التي فتحها الاسلام كما يقال. ولكن أشكال العمائر والجسور في ألواح الفسيفساء هذه نراها مستوحاة من الأشكال الصينية. لقد لعب طريق الحرير دورا هاما في نشر الأشكال الصينية في الفن الاسلامي التي نراها واضحة هنا في الجامع الأموي بدمشق، وعلى الخزفيات وفي المخطوطات المصورة.

ويجب القول ان تقاليد فن الفسيفساء قديمة في بلاد الشام، وكان الصناع المهرة من السكان قد أتقنوا صناعة الفصوص الملونة والمذهبة، وأتقنوا تنضيدها في الكنائس والأديرة التي ماتزال أثرها قائمة. وهذا يعني أن ماقدمه الصناع الماهر في بلاد الاسلام كان استمرارا، ولم يكن ضروريا استيراد العمال والفنانين كما لم يكن ضروريا استيراد الفصوص الملونة من الخارج، ولقد تم اكتشاف آثار مصانع لهذه الفصوص في بلاد الشام.

وانتشر هذا الفن انتشارا محدودا، فنرى آثاره قائمة في جامع قرطبة وقصر الحمراء في غرناطة، ولكن أسلوبه الفني تميز هنا بالدقة والإحكام والنمطية.

يتحدث بابا دوبولوعن المنظور اللولبي في المنمنمات ويرى أن ثمة خط نظر لولبي يمر من عيون الأشخاص الذين يتألف منهم العمل الفني، وان هذه اللوالب والعربسات الرقشية تشكل الفضاء الأساسي المنظم لفضاء الرسوم، وهي تمر بالعيون التي تترجم عن الفكر والروح وهي الشاهد على مايقع، وهذه الهياكل الخفية تبدوخلية أساسية في الرقش المجرد.

والواقع ان المنظور في التصوير لم يكن دائما علميا بصريا كما أصبح بعد عصر النهضة في ايطاليا، بل كان قبلها كيفيا في الفن البيزنطي، ومازال مختلفا في الفنون غير الأوربية

كالفن الافريقي والفن الصيني والفن الهندي ثم الفن الاسلامي، ولايعني هذا الاختلاف تخلفا، بل يعني تمايزا في مفهوم الفن. فالفن صيغة حضارية مستمدة من العقائد والتقاليد السائدة في مجتمع ما، والعقيدة الاسلامية القائمة على التوحيد هي الخلفية النظرية للفن الاسلامي. فالمصور الذي يرسم الواقع، انما ينظر اليه من خلال خالق هذا الواقع والوجود، ولهذا تبدوخطوط الأشعة البصرية التي نراها مخروطية في علم الضوء، متوازية في التصوير الاسلامي لانها تصدر عن الملأ الأعلى، وهكذا فان مرتسم هذه الخطوط يبدومسطحا كثيفا، وهذا مايفسر غياب البعد الثالث والعمق في التصوير التشبيهي الاسلامي، كما يفسر عدم وجود الفراغ. ويدحض الآراء السطحية التي تتهم التصوير الاسلامي بالقصور وبالفزع من الفراغ(٩).

ولابد من القول، إن ازدهار التصوير التشبيهي في المشرق الاسلامي، كان بسبب سريان التقاليد الفارسية المانوية السابقة للاسلام، وهي خليط من العقائد الزرادشتية والمسيحية، وكان « ماني» من أعظم المصورين الفرس، وانتشرت مبادئه في عهد المأمون واستقرت في بلاد الفرس اذ لم يتورع المصورون هناك عن رسم التصوير التشبيهي، بل انهم صوروا الأنبياء، نرى ذلك في مرقنات (الصور الايضاحية) لمخطوطات: جامع التواريخ، وقصص الأنبياء، وتاريخ خواند مير.

٥ـ التصوير غير التشبيهي (الرقش):

أما الفن التصويري المجرد، فانه الغالب في التراث التصويري الاسلامي، ويرجع ذلك إلى ارتباط الفن التصويري بالمعاني المطلقة التي ابتدأت تحديدا بمفهوم الله. فالله ليس كمثله شيء، فهوالكون والحق والسرمد، والمؤمن مشدود إلى الله بنواصي الايمان والسعي إلى الكشف عن أسرار الوجود المطلق، وهذه العلاقة بين المؤمن وخالقه تبدوجلية في الرقش Arabesque، هذا التصوير الذي يحاول عن طريق الخط الهندسي أوالخط اللين النباتي التعبير عن معنى الخالق، على شكل أشكال نجمية جابذة نابذة، أوعلى شكل أشرطة نباتية لابداية لها ولانهاية. وهي في كلا النوعين من الرقش الهندسي والنباتي المورق، أشكال، تنسجم مع صفات الله التي وردت في كتابه الحكيم {هوالأول والآخر والظاهر والباطن وهوبكل شيء عليم » الحديد ٣/٥٧. }الله

نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لاشرقية ولاغربية، يكاد زيتها يضيء ولولم تمسسه نار، نور على نور يهدي الله بنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم» النور ٢٤/٣٥.

ويقول غرابار « ان الالتجاء إلى الرقش هوانتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، اذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته العادية ومعناه المتداول، وهكذا فان الصورة تتغير كليا عن أصلها، ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدونسق كامل من الاشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا. ولكنه يترك لنا حرية التفسير، وعلى هذا فإن معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها، مما يعطي الرقش قيمة تذوقية لاحدود لها » ص١٩٠.

لقد تمكن المصور الاسلامي أن يتقرب من معاني الله تعالى بأسلوب رائع فذ مبتدئا من الشكل النجمي الأولي في الرقش الهندسي. فكانت النجمة السداسية وهي مؤلفة من مثلثين واحد يمثل الأرض قاعدته إلى أسفل، وآخر يمثل السماء قاعدته إلى أعلى وبتقاطعهما يشكلان وحدة السماء والأرض أي الوجود الواحد.

أما النجمة الثمانية فهي مؤلفة من مربعين واحد يمثل الجهات الأربع كالكعبة المشرفة والآخر يمثل العناصر الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء)، ومن المربعين يتألف رمز الكون والوجود. ويتفرع عن كل من النجمتين نسيج من الخيوط المتقاطعة مما يشكل مساحات مختلفة تمثل بحد ذاتها رموز الكائنات والأشياء في عالم لاحدود له، تسيطر عليه القوة الالهية الممثلة في بؤرة النجمة التي تشع بنورها وسلطانها على الكون من خلال الخيوط التي تسبح إلى مالا نهاية(١٠).

وقد يكون الرقش النباتي (التوريق) تسبيحا لله تعالى، وذكرا مستمرا، وهو تعبير عن دور مستمر {هو الأول والآخر» مروراً بمظاهر الطبيعة الممثلة بعناصر نباتية فردوسية من الأوراق والأزهار والثمار(١١).

وتأكدت هذه المعاني القرآنية بما أضيف على هذه الأشكال الرقشية من آيات كريمة، كرمت هذا الرقش وكرمت الخط الذي كتبت به.

٦ـ الخط الجميل وأشهر الخطاطين والمصورين:

لقد تطور الخط العربي وأصبح شكلا فنيا ابداعيا تداخل عضويا في أعمال الرقش. وكانت له أساليب كثيرة تصل إلى المئة عددا، ذكرها القلقشندي وأبوحيان وابن النديم وهي تمتد من الخط المزوّى أي الهندسي، إلى الخط اللين جدا كالخط الديواني، وكان الخط الثلث من أروع الخطوط. ووضع أبوحيان شروطا للخط الجميل، منها التحقيق والتحويق والتنسيق والتدقيق(١٢). واذا كان الفنانون والمرقشون مغفلين لم يظهر اسمهم وتلمع شهرتهم. فان الخطاطين قد بلغوا شهرة واسعة وكانت لهم مكانتهم عند الملوك والسلاطين.

ويتحدث ابن النديم عن قطبة المحرر باجلال فيجعله أول من أبدع الخط العربي وطوره منذ العصر الأموي. وفي العصر العباسي برز اسم الأحول المحرر الذي ابتكر القلم المسلسل والغباري وخط الاجازة وهوقريب من النسخي. أما ابن مقلة فقد وصل إلى مرتبة الوزير عند الخليفة المقتدر ثم القاهر والراضي، وابتكر ابن مقلة خط النسخ، وبرع مع اخيه في خط الثلث وقلم التوقيعات. ولعل ابن البواب تجاوز الوزير ابن مقلة في مقدرته على تجويد خط الثلث وتنويعه كما يقول ابن القوطي. وابن البواب معاصر لأبي حيان التوحيدي صاحب الكتابات الهامة عن فلسفة الخط وأصوله وقواعده، وكان التوحيدي خطاطا أيضا(١٣).

وآخر الخطاطين المشهورين في بغداد كان حمد الله الأماسي، وياقوت المستعصمي الذي كتب ألف مصحف ومصحف.

وفي فارس كان مير علي الوزير والشاعر والموسيقي من أشهر خطاطي هرات وبخارى في القرن الخامس عشر، واليه يرجع ابتكار خط التعليق. وفي هرات ظهر الخطاط الشهير سلطان علي مشهدي وابنه سلطان محمد نور.. ومن أشهر الخطاطين الأتراك أحمد قره حصاري ت ـ ١٠٠٠م الذي ابتكر طريقة خاصة به في الخط، والحافظ عثمان بن علي، وكان معلم السلطان أحمد خان ثاني ١٦٩٣م.

في المنمنات نعرف هوية مصوريها من أسلوبهم ومن توقيعاتهم، وكان بهزاد أول من وضع توقيعه على أعماله، وابتدأ التوقيع بالانتشار منذ القرن السادس عشر.

وكان رضا عباسي أكثر المصورين اهتماما بوضع اسمه في أسفل أعماله وكان يضيف إلى

ذلك التاريخ، وشرح الصورة. وكثيرا ماكان اسم المذهِّب يضاف إلى اسم المصور النقاش. على ان الخطاطين في مؤسسة « ربع رشيدي » التي أسسها رشيد الدين في تبريز والذين كلفوا بنسخ مخطوطة ز جامع التواريخ ز المصورة لم يرد اسمهم على الصور، ولا في قوائم المنح.

ولقد كتب المقريزي (١٤٤٢ م) كتابا في تاريخ المصورين، ولكن هذا الكتاب مايزال مفقوداً. أما كتاب «خلاصة الأخبار» الذي أكمله خواند مير (١٤٩٨ م)، فلقد ضم الحديث عن بعض المصورين وبخاصة بهزاد وميرك نقاش وقاسم علي، كما ظهر كتاب المؤرخ اسكندر منشى الذي تحدث عن المصورين حتى عام (١٦٢٩ م) وجعل من الشاه طهماسب فنانا يصل إلى مرتبة بهزاد، وكان تلميذاً للمصور سلطان محمد وقد تعاون سلطان محمد ومظفر علي واقاميرك في تصوير الشاهنامة التي أمر بها الشاه طهماسب، الموجودة حاليا في متحف متروبوليتان في نيويورك.

٧ـ بين الفن الإسلامي والفن الأوربي الحديث:

ان الفن الحديث في البلاد الاسلامية اليوم، يعاني انفصالا حادا عن أصوله، فلقد سرى قليد الفنون الأوربية بعد النهضة الفنية الواسعة في الغرب، وتأثيرها على الواقع الثقافي في الدول الاسلامية التي انهكتها السيطرة السياسية الغربية، وحولت مقاديرها الحضارية باتجاه مؤثرات الثقافة الغربية، ومع ان دول العالم الاسلامي قد حققت اليوم استقلالا سياسيا شاملا وتحررت من نير الاستعمار والاحتلال والانتداب، فان نزعة التمغرب مازالت قائمة يغذيها النظام الاستعماري الثقافي، الذي مازال وطيدا في الدول الاسلامية.

ومع أن تقاليد الفن الاسلامي وفلسفته تتعارض مع تقاليد الفن الأوربي وفلسفته الجمالية، فان فنون الرسم والنحت التي تقوم على مبادئ الجمال الانساني وقيمته أصبحت المادة الفنية المعترف بها والمقررة في معاهد الفنون الاسلامية وفي برامج التعليم والتربية، وأدهشت الجمهور أعمال الفنانين الواقعية التي تقوم على محاكاة الواقع باتقان، مبرزة جمال الأشياء، وجوها أومشاهد طبيعية. وشجع هذه الفنون الغربية، السلطة ذاتها التي نادت بالانفتاح كما فعل السلطان محمود الثاني العثماني ومحمد علي باشا والخديوي اسماعيل، ودعم هذا الانفتاح مفكرون من أمثال رفاعه رافع الطهطاوي وخير الدين التونسي وطه حسين ومحمد إقبال.

ولقد أثار هذا التحول المنادون باليقظة القومية والداعون إلى التحرر من الاستعمار الثقافي والغزوالمستمر، ونادوا بتأصيل الفنون، أي بربطها بالهوية الفنية التراثية، مع الدعوة إلى تحديثها حسب مقتضيات العصر ومفهوم الابداع.

بيد أن الدعوة التأصيلية فهمت عند فئة من الأصوليين على أنها دعوة إلى اتباع الفنون القديمة بحذافيرها، وهم يربطون هذه التقاليد بتعاليم الاسلام التي تحرم فن التصوير، هذا الفن الذي انتشر مع انتشار التيارات الثقافية الغربية منذ بداية هذا القرن.

إن أسبابا كثيرة تدفع الفن الاسلامي الحديث للارتباط بالتقاليد الفنية التراثية، أهمها:

١ـ إن هذه التقاليد اعتمدت فلسفة جمالية متميزة عن الفلسفة الجمالية التي قام عليها الفن في اوربا، والتي تعرضت إلى اهتزاز كبير منذ قرنين وأصبح الفن خارجا عن أصولها ومنطلقاتها التي قامت على المحاكاة والواقعية، وعلى مبادئ علم المنظور وعلم التشريح، وجعلت من الانسان والطبيعة أساسا للجمال وموضوعا دائما للعمل الفني، بينما قامت الجمالية الاسلامية على التعبير عن جمال فني لاعلاقة له مباشرة بالجمال الطبيعي في ذاته، فكانت بذلك أقرب لمفهوم الابداع، وكانت التوحيدية في الاسلام سببا لتمسك الفنان بالتعبير عن المطلق وليس النسبي، وظهر الرقش العربي الذي اتهم من أنه زخرفة لأنه شاع ودخل في جميع أشكال الأشياء الاستعمالية، بينما نراه يتلاقيمع أحدث اتجاهات الفن الأوربي الحديث، وأصبحنا نرى مبادئه تتعايش مع مبادئ الفن الحديث.

ان الاتجاه الفلسفي الجمالي الحديث أصبح يبرر التعبير عن اللاشيء والتدخل في جميع أشكال الأشياء الاستعمالية، وتداخل الفن والابداع مع الصناعة التي جعلت من الابداع أساسا لقوماتها الشكلية، وتهافت الناس على اقتنائها متناسين حتى قيمتها الاستعمالية وكفاءتها العملية النفعية.

٢ـ ان اسهام الاسلام في دعم الحضارة العالمية يتجلى في مظاهر ونشاطات متعددة، فالفن العالمي ليس هوالفن الأوربي، وانما هوجماع الفنون التي تنتمي إلى حضارات مختلفة، ولقد امتلأت المتاحف الكبرى بهذه الفنون القديمة والحديثة التي تعبر عن الحضارات المختلفة، ولكن متاحف الفن الحديث في العالم مازالت خلوا من الانتاج الاسلامي، فيما عدا انتاج الفنانين الذين هاجروا إلى الغرب وشقوا طريقهم في الشهرة والمجد، وهم ندرة يسيرة لاتمثل الفن في البلاد الاسلامية.

إن بناء شخصية أصيلة للفن الاسلامي الحديث يساعد على توسيع نطاق حضوره في محافل الفن العالمية من معارض ومتاحف، كما يساعد على تفهم أبعاد هذه الشخصية التي ستغني ولاشك الفن العالمي، وتدعم الحوار الثقافي بين الثقافة الاسلامية والثقافات العالمية.

٣ـ ان عزوف الفنان المسلم والمتذوق المسلم أيضا عن الفن التشبيهي، أورث فجوة بين الثقافة الاسلامية والثقافات الأخرى، بل ان المنظرين المسلمين مازالوا ينظرون إلى الفن التشبيهي بريبة وكراهية، و ينادي المتشددون بتحريمه، ومن الدول الاسلامية من يرفض تداول هذا الفن بأي شكل، ويمنع تعليمه لأنه حرام وخطيئة. ونتج عن ذلك تراجع في النشاط الفني رافق اهمالاً في ممارسة الفن التقليدي. لذلك كان لابد من ابراز الفارق بين مفهومين للفن، ووضع حدود بينهما، لاتقوم على أساس الرفض والمنع، بل على أساس احترام الثقافات والابداعات الأخرى، فكما اننا نحترم لغات الآخرين وآدابهم بل وأديانهم، يتوجب علينا ان نحترم فنهم، فندرسه ونشارك في تقييمه على أنه فن الآخرين. ونقارنه باستمرار بفنوننا القديمة والحديثة، كما نقارن منطلقاته النظرية مع فلسفة الجمال في الغرب وفي العالم.

٤ـ لقد مر الفن الاسلامي خلال القرون الأخيرة بفترة جمود، إذ أهمل من قبل السلطة وتضاءل عدد المبدعين فيه، وانتشرت تيارات التقليد والاستيراد الفكري والفني بحجة الانفتاح على الثقافات العالمية وتحديث الثقافة الاسلامية. وتطورت الفنون الاسلامية ببطء شديد بعد العصر الصفوي في ايران، وعصر المماليك في مصر وسوريا، وعصر المرابطين والموحدين في المغرب، حتى إذا ظهر القرن التاسع عشر، اعترى هذه الفنون شلل كامل بتأثير التيارات الوافدة.

واليوم تبدوبشائر النهضة الثقافية في البلاد الاسلامية واضحة جدا، ولكن صراع الثقافات يخيم على معالم وشخصية الثقافة الاسلامية، ومع ذلك فإن تطوير الفنون التراثية يعتبر من الأوليات في مجال بناء فن اسلامي حديث، والمقصود بالتطوير دائما هوتحديث الفن، فلكل فن تاريخه الذي يبتدئ من القديم ويصل إلى الحديث، ونحن مازلنا نتساءل عن ماهية الفن الحديث ونخلط بين الحداثة والمعاصرة.

٥ـ إن مسألة الأصالة في العالم الاسلامي تبدوجلية واضحة في مجال ربط الفن الحديث بأصوله الجمالية الاسلامية، ويعني هذا أنه لابد من توضيح معالم هذه الأصول نظريا وعلميا، ونعتقد أن كتابة علم الجمال الاسلامي يجب أن تكون قضية المفكرين والمبدعين المسلمين أولا،

اذ رغم الجهود المتقدمة التي يبذلها المستشرقون، فانها لاتقوم على فهم عميق لأبعاد الفكر الاسلامي. والمفكر المسلم قدم اسهامات متواضعة حتى الآن، ولكن لابد من تركيز اهتمام اوسع في مجال تنظير الفن الاسلامي، كي يكون التأصيل جديا(١٤).

٨ـ الفن بعد الحداثة:

لقد فهم الفنان المسلم هذه الأسباب وقام مؤخرا بممارسة فن يستمد صيغه من مفهوم الفن الاسلامي ضمن حدود فهمه له، أويستمدها من أشكال الفن الاسلامي القديم.

ومع أن أكثر محاولات الفنان الحديث، مازالت تعيش في مناخ الفن الأوربي، أكثر من أن تعيش في مناخ الفن الاسلامي، لأن هذا الفنان مازال يعيش في ظروف الاحتلال الثقافي الأجنبي. فان فئة من الفنانين تحاول تجاوز المؤثرات الأجنبية، والتقرب من مظاهر الفن الاسلامي. أومن مسائل الفكر الاسلامي والحياة الراهنة.

ان أكثرية الفنانين في العالم الاسلامي تحاول توحيد لغة الفن والاستفادة من هذه اللغة الموحدة للتعبير عن واقع الحياة الاسلامية الاجتماعي والتاريخي.

ونحن لاننكر أن مسؤولية الفنان ودوره أساسي في مجال حركات التحرير والتقدم، وان هدفه الكبير يدفعه لاستعمال جميع اللغات واللهجات وجميع أساليب الفن. ولكن الفن هوابدا ع أولا، ابدا ع من أجل تجديد الفرح والسعادة والمتعة المجردة. فاذا ماقرن ابداعه بمضمون أزلي، فان عمله يحقق تكاملا بين هوية الشكل والمضمون.

على ان الدور الأساسي للفنان هوالتنقيب عن أشكال الجمال التي أصبحت منسية، فالفنان الذي يجعل من أشكال الوشم التقليدي صيغاً للفن كما فعل المصور المغربي محمد الشرقاوي، يكرم الفن التقليدي ويرفع من قيمة الفنون الشعبية التي أصبح الناس ينظرون اليها باستخفاف، فيحررها من التفاهة والتخلف ويجعلها أساسا للتقدم والاحتذاء(١٥).

والفنان الذي يستعير الكلمة العربية والخط العربي ليجعل منها صيغة لفنه كما يفعل عدد كبير من الفنانين المعاصرين، من أبرزهم المصور الباكستاني صادقين، يعيد للخط وظيفته الابداعية، ويعيد للكلمة العربية التي نزل بها القرآن الكريم دورها في تحريك الايمان ودعمه بأداة وشكل حديث، يساعد على فهم الثقافة الاسلامية بمنطق العصر. والمصور الذي يستمد من الرقش، يفسح في المجال لتأكيد الايمان بالله المطلق، ولفهمه كموئل لانشراح الصدور وتفتح العقول وادراك أسرار الكون.

ان هذه المحاولات والاتجاهات التي يمارسها جيل الفنانين المعاصرين في العالم الاسلامي، لم تستطع بعد ان تكون اتجاها متكاملا، ولم يستطع الناقد الحديث تقديم صورة واضحة لفن اسلامي حديث من خلال ابداعات الفنانين.

لقد أقيم في عمّان أول متحف للفن الحديث الاسلامي(١٦). ضم مجموعة من آثار الفنانين المعاصرين في البلاد العربية وفي باكستان وايران واندونيسيا وتركيا. ولكن السؤال الذي تصعب الاجابة عليه، هل تشكل هذه الأعمال شخصية متجانسة يمكن معها التعرف على هوية اسلامية في الفن الحديث؟.

ان مجموعة كبيرة من الأعمال المعروضة تنتمي صراحة لاتجاهات الفن الحديث الأوربي أوالامريكي. ومع ان اكثرها ينحومنحى التجريدية ويلتقي بذلك مع الفن الاسلامي في ميزة عدم التشبيه والتمثيل، فان الفرق جذري بين التجريدية والرقش، فالأول يهتم باللاشيء أويهتم بالمحضية كما يقولون، ولكن الفن الاسلامي يسعى وراء المطلق..

إن إقامة معارض مشتركة لفنانين من العالم الاسلامي بشكل دوري، هومن أهم الوسائل لتحقيق اللقاء الابداعي والتعارف وتوحيد الاتجاه، وهي أمور تنقص الفنان الحديث، فهولايشعر بالانتماء للفن الاسلامي الا إذا وجد ذاته في مجتمع هذا الفن، ونعتقد أن المنظمة الاسلامية للتربية والعلوم والثقافة عازمة على عقد مؤتمر فني واقامة معرض دوري، ولعلها تخطط لتشجيع اقامة متحف جامع لآثار الفن الحديث يفصل بين الاتجاهات الأصيلة والدخيلة، مما يفسح في المجال للتعرف على مواطن الخروج عن إطار الجمالية الاسلامية أوالدخول في مجال الجمالية الغربية.

هوامش

٥١

(١) حاول منظروالجمالية الاسلامية من المستشرقين ربط أصول الفن الاسلامي بالفن البيزنطي. انظر:

A. Papadopoulo: L Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris

O. Grabar : The Formation of Islamic Art - Yale 1973

(٢) انظر في ذلك مقدمة كتاب:

T. Burckhart : Art of Islam ,Language and Mining -World of - Islam - London 1976

(٣) أبوعلي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات - مكتبة الاسكندرية ٢٥٧٠ ج.

(٤) انظر ميتشك زمفتاح كنوز السنةس ترجمة محمد فؤاد عبد الباقي - طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص٨٣.

(٥) Esthetique de l art Musulman - La Peinture- 6 Volumes -Paris - 1972. A. Papadopoulo L

(6) M. Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F. Hasan - Paris 1962

(7) K.A.C icreswell : Early Muslim Architecture - Vol 1 -Oxford 1940

وفيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من . Van Berchem et Delorey

(٨) (R. Ettinghousen : Arab Painting -Skira

(٩) انظر كتاب بابا دوبولوالسابق: Esthetique. L

(١٠) الفنون الاسلامية ز المبادئ والأشكال والمضامين المشتركةس أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول ١٩٨٣ انظر « ٥٢ بحثنا بعنوان زمعاني النجوم في الرقش العربي».

(١١) انظر في المصدر الأخير بحث، على اللواتي زخواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلاميس ص٨٣.

(١٢) أبوحيان التوحيدي - الرسائل- تحقيق ابراهيم الكيلاني - دمشق.

(١٣) انظر كتابنا فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي - طبع دار الفكر دمشق ١٩٨٧.

وانظر كتابنا: معجم مصطلحات الخط والخطاطين - مكتبة لبنان - بيروت - ١٩٩٥.

(١٤) انظر كتابنا جمالية الفن العربي - عالم المعرفة - رقم ١٤ - الكويت.

(١٥) انظر كتابنا الفن الحديث في البلاد العربية - طبع اليونسكو - دار الجنوب - تونس ١٩٨٠.

(١٦) W; Jdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London

الفصل الثالث:
الفن بين مفهومين

١- مفهوم الفن الإسلامي ومعاييره.
٢- إشكاليات الفن الإسلامي.
٣- بين الفن والفكر الإسلامي.
٤- معنى المدينة الإسلامية.
٥- مفهوم العمارة الإسلامية.
٦- الإبداع في الصنائع.

١ـ مفهوم الفن الإسلامي ومعاييره:

ظهر الفن الإسلامي مع ظهور الإسلام وتكون بسرعة خارقة، ثم لم يلبث أن تطور وأخذ أشكالاً متنوعة عبر التاريخ، وبقي مع ذلك محافظاً على شخصية موحدة متميزة لا يمكن معها الحديث عن علاقة هذا الفن بغيره من الفنون، كما لا يمكن استعارة المنطلقات النظرية للفنون الأخرى لدراسة الفن الإسلامي.

لقد ولد الفن الإسلامي على أرض دانت بالإسلام، وكما أن المسلمين الأوائل احتفظوا بموروثاتهم اللغوية والأخلاقية، كذلك احتفظوا بتقاليدهم الإبداعية التي كانت أساساً في صناعة الفن الإسلامي الجديد، عمارة وزخرفة وخطاً فنياً.

إن صانعي هذا الفن وقد استوعبوا جيداً أبعاد العقيدة الإسلامية. كانوا من سكان أرض الإسلام الذين قد صنعوا الفن قبل الإسلامي في سورية وإيران ومصر والمغرب قبل ظهور الإسلام، فإذا كانت ثمة استمرارية في شكل الفن وأسلوبه قد بدت في فنون فجر الإسلام، فإن ذلك يعود إلى أولئك المخضرمين الذين حافظوا على أصالة فنهم. وتطور الفن بعد ذلك مع نمو العقيدة الإسلامية في عقول المؤمنين ونفوسهم، ولم يمض وقت طويل حتى ابتدأ الفن الإسلامي بالتكون المستقل عن الخلفيات الفكرية والفلسفية التي كونت الفنون السابقة للإسلام، التكون المرتبط بمبادىء العقيدة التي لم تعد مجرد تعاليم دينية، بل أصبحت فكراً جديداً مصدره الأول هو الشريعة الإسلامية، ومصدره المتجدد هو الفلسفة الإسلامية.

إن دراسة الفن الإسلامي إذن لا يمكن أن تخضع للمعاير الجمالية التي دُرِسَ بها الفن الإغريقي الروماني أو فنون ما بعد عصر النهضة. بل لا بد من البحث عن معايير جمالية أخرى، طالما أن الفن الإسلامي قد ظهر بشكل مخالفٍ تماماً لأشكال الفنون الأخرى، فالفن الإغريقي الروماني قام على مبدأ احترام الكمال التشريحي لجسم الإنسان، والفن الصيني والهندي قاما على مبدأ التعبير عن المثل الأخلاقية في طقوس تصويرية ونحتية، والفن الازتيكي قبل الكولمبي عبّر عن الصورة الآدمية من خلال صورة الآلهة.

أما الفن الإسلامي فلم يعبر عن أي شكل من الأشكال المحدِّدة لصورة الله أو الكون أو المثل أو الإنسان، بل عن الصبوة والسعي لدخول عالم المطلق والسر الذي يقع وراء هذه المعاني

الكبرى.

إن معايير الجمالية الإسلامية هي: ١ الحرية والإبداع ٢ ـ البحث عن المثل. ٣ ـ التسامي والإطلاق.

أ ـ الحرية والإبداع:

لم يبلغ فنان في التاريخ منذ العصر الحجري وحتى القرن الماضي، ما بلغه الفنان المسلم من التمتع بالحرية الإبداعية. لقد استمر الفنان في العالم أسير الواقع في رسوم جدران لاسكووالتميرا، منذ مئات ألوف السنين وحتى بداية التاريخ حيث ظهر الفن الرافدي وفن مصر القديمة وإلى أن بزغ فجر الفن الكلاسي وحتى ظهور التجريدية في الفن العربي. ولم يستطع أن يتحرر من ربقة هذا الواقع إلا ضمن حدود التحوير والتخيّل الأسطوري. ويرجع ذلك إلى أن المثل الفني في هذه الفنون جميعها واضح محدد، وكانت مهمة الفنان هي في محاورة هذا المثل ومحاكاته أو الدوران حوله ضمن حدود التجربة والموقف الذاتي من الأشياء والعالم الخارجي، ولم تكن أمام علماء الجمال أية صعوبة تذكر، وهم يبحثون عن أسرار العبقرية وعن أسس الإبداع والتذوّق، وسواء اعتمدوا في دراستهم على أسس فنية (سيكولوجية) أو اجتماعية (سوسيولوجية)، فإن الإنسان بحياته الداخلية أو الاجتماعية هو محور الفن الغربي ومحور فلسفة هذا الفن.

وهكذا لم يكن الفنان حراً، ولم يكن الفن الغربي يقوم على الحرية. واستمر طاغوت القانون والواقع جاثماً على مقادير الفن الغربي حتى العصر الحديث.

إن الفرق الشاسع بين المحدد والمطلق يفسر الفرق الكبير الذي نلحظه بين الفن الإسلامي والفنون الأخرى.

فالفن الإسلامي هو فن المطلق، وفي نطاق هذا الفلك الواسع، كان الفنان حراً إلى أبعد حد في اختيار الصيغة والتكوين الذي يؤلفه ويبدعه.

ولم يستطع الفن الغربي تحقيق هذه الحرية في النزعة التجريدية التي وصل إليها، فمع أنه تحرر من ربقة الواقع المحدد، فإنه وقع في متاهات العدم. فالنزعة التجريدية ترتبط باللاشيء ولا ترتبط بالمطلق، ولذلك فإنها توقفت عن متابعة الطريق الذي مارست فيه الحرية بعد أن وجدته مسدوداً يؤدي إلى نقطة الصفر.

لقد تحققت حرية الفنان نتيجة ارتباط الفن الإسلامي بالمطلق، حسب منظور التوحيد الذي قامت عليه العقيدة الإسلامية، وهو مفهوم قديم ولكنه مع الإسلام أصبح أساساً لحضارة المسلمين.

ولقد أخطأ بعض الدارسين عندما اعتبر الفن الإسلامي وليد المنع والاستحالة(١). ولقد أرادوا بذلك اعتباره مقيداً وليس حراً طالما أن عالم الشهادة محرم عليه، فلا يستطيع تصوير الأشياء أو تشبيه الوجوه خشية مضاهاة الله أو خشية الانزلاق إلى خلق الانصاب والأوثان.

إن في الوثنية وعبادة الأصنام، الشرك والكفر، وفي القرآن الكريم: «إن الله لا يغفر أن يُشْرَكَ بِهِ وَيَغْفِر ما دون ذلك لمن يشاء» النساء ٤٨.

ولكنِ الأعمال بالنيات، فإذا كان التصوير لأغراض ثقافية أو أخلاقية فليس من نص يمنعه، ولقد تسامح الرسول فابقى صورة المسيح على جدران الكعبة، وأبقى لعائشة قراما كان عليها تصاوير كان يتكيء عليها وجعلها موطئاً. وسمح الخلفاء بصور كثيرة على جدران القصور وعلى النقود والأسلحة والخيام. بل إن الصور الفسيفسائية المرسومة عل جدران الجامع الأموي في دمشق لا تسبب حتى اليوم احتجاجاً واتهاماً، مع أنها تصاوير للطبيعة التي خلقها الله، وليس بمقدور الإنسان أن يدّعي بمقدرته على مضاهاة الله بخلقه. إن هذا يقودنا إلى تأكيد القول بحرية الفنان المسلم، فإذا سار في تأويل النبات والرموز، فلأن العقيدة الإسلامية التي آمنت بإله لا حدود له ولا شبيه له، كانت الخلفية الأساسية لتكوين فن يقوم على تصوير المطلق وعلى خلق آيات الفن المحض القائم على رؤية خاصة للطبيعة والمخلوقات.

هنا يلتقي الفن الإسلامي مع أسالب الفن الحديث في العالم، والتي تؤمن بالاستقلال عن الواقع دون أن تعتبر ذلك قيداً، بل على العكس، هي تصل بذلك إلى أقصى حدود الحرية الإبداعية، ثائرة على واقع الفن القديم الذي كان سائداً.

لقد كان المعبود في الأديان المختلفة عبر التاريخ يتجلى في القوة القادرة على تحقيق أكثر الخير للناس لاستمرار وجودهم، فكانت عبادة الآلهة الأم والبقرة ثم الكواكب والقمر والشمس (آمون) ثم ما وراء الشمس (آتون). وارتفعت العبادة، فكان ثمة إله للسماء (آنو) وإله للأرض (إنليل). ثم برزت فكرة إله السماء والأرض (إيل) ومن المحتمل أنه كان إله إبراهيم، فقد كان معبوداً في عهده.

وإذا كان الإسلام قد آمن بإله إبراهيم فلأن الله لم يكن مجرد معبود، بل كان القوة المطلقة

والمثل الأعلى والسبب الأساسي للوجود، ولأنه }هو الأول والآخر والظاهر والباطن، وهو بكل شيء عليم «، الحديد ٣/٥٧، وليس لله نسبية محددة بل هو كل شيء وفوق الأشياء }ليس كمثله شيء وهو السميع البصير» الشورى ١١/٤٢.

وأول صيغ لتأكيد الإيمان بالله تعالى. هي الشهادة زلا إله إلا اللهس أي لا قوة ولا قيمة مطلقة إلا في مفهوم الله المتعالي عن كل الأشياء.

ويضع الدين الإسلامي القواعد والأصول التي تحقق التقوى والإيمان. وهي في جملتها وسائل للتقرب من الله والكشف عن سر الكون، وجاء النبي هادياً ومبشراً للناس يعلمهم كيف يمارسون الإيمان بالله والتقوى، والمؤمنون يشهدون أن محمداً هو عبدالله ورسوله وهو معلم الأمة ومرشدها. فالرسالة المحمدية، حركة إنسانية حضارية قادها النبي أولاً ثم المؤمنون من بعده، وفي القرآن الكريم «إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملها وأشفقن منها، وحملها الإنسان، إنه كان ظلوماً جهولا » الأحزاب ٧٢/٣٣.

ب- البحث عن المثل

لقد قامت الفنون الأخرى، على أساس مادي نفعي، وما الصيغة الفنية إلا تعويضاً عن حاجة أو رغبة، وصورة الماموث والحيوانات المنقرضة على جدران لاسكو كانت لاطفاء الفزع ومطامنة النفس، إذ في تصوير هذه الحيوانات تعبير عن مقدرة الإنسان في السيطرة عليها. وتصوير المسيح هو شكل آخر من المطامنة، فالمسيح المخلّص هو الذي سيشفع عن الذنوب كلها، وتصوير الماجا× عارية أو كاسية؛ هو إرضاء لغرائز كامنة أو مفضوحة. وكذلك تصوير الحياة البرجوازية، فهو لإرضاء نزعة التفوق والتمايز الطبقي.

أما الفن الإسلامي فقد قام على أساس مثالي، فالفنان يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الأشياء، وخاصة منها المعنى الإلهي، ولذلك فإن هدف الفنان من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وإنما الكشف عن أعماق الحياة، وممارسة الكشف هي الإبداع والخلق، وممارسة الكشف هي التقوى والتقرب من الله. وإذا كانت الصيغ الفنية تعبر بشكل غير مباشر عن التقوى الذي يمارسه المصور المسلم، فهذه الصور تحقق الحاجة الروحية وليست المادية، فتصوير رموز الجنة ليس مطلباً ماديا، على الرغم أنه يحث على الثواب. وكثيراً ما ألح الفنان على تصوير الجنة موئل الصالحين، عن طريق تصوير استعارات من الجنة كرمز لثمرة التقوى

والتقرب من الله، وتتمثل الاستعارات بالنباتات التي ذكرت في القرآن الكريم كعلامات للجنة كالنخيل والرمان والتين والأعناب، والزيتون والسنابل والزهور، هكذا الجنة كما وردت في آيات كثيرة {ودانية عليهم ظلالها. وذللت قطوفها تذليلاً» الإنسان ١٤/٧٦. ولكن الفنان لا يصور هذه الأشياء بشكل واقعي دائماً وإنما«يأتي بها متشابهة» كما يذكر القرآن في سورة البقرة ٢٥/٢. إنه في ذلك يؤكد الطابع الإطلاقي للأشياء وليس الطابع النسبي، فهو يصور الجنة وعناصرها ولا يصور الفاكهة بعينها.

وعندما يصور الكائنات الحية ومنها الوجه الإنساني، فإنه يصور ذلك في حالته السديمية، أي في المرحلة الأولى من الخلق التي تتم على مراحل ثلاثة كما تقول الآية الكريمة {ذلك عالم الغيب والشهادة العزيز الرحيم، الذي أحسن كل شيء خلقه. وبدأ خلق الإنسان من طين. ثم جعل نسله من سلالة من ماءٍ مهين. ثم سواه ونفخ فيه من روحه.{ السجدة ٣٢/٥ـ٦ـ٧ـ٨.

جـ. التسامي والإطلاق:

يستطيع الفنان تصوير الوجوه، حازفاً التفاصيل، مما سمي (الطرح)، بطريقة تؤكد العجز عن خلق الإنسان من ماء مهين كما تعجز عن نفخ الروح في الصورة، فليس هدف الفنان الخلق، بل الإبداع. لقد كان هدف الفنان الغربي أن يضاهي الخالق في مقدرته على الخلق، بل كان عليه أن يصور الرب كما يشاء، على شكل جوبيتر أو على شكل جبار كما في سقف كنيسة السكستين في روما. ويتنافى هذا التصور مع المبدأ الأساسي للفن الإسلامي، وهو مبدأ التعبير عن الواحد من خلال ملكوته المتمثل بالكون وبالجنة، ولكن ليس ما يمنعه من تصوير الوجوه إلا إذا كان القصد مضاهاة الله لخلقه، أو تشبيها لصورة الله، كما ورد في الحديث الشريف «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاهون بخلق الله»(٢).

وإذا كانت الصيغ النباتية تعبر عن الجنة وهي ثواب الإيمان، فإن الصيغة الهندسية تمثل شكلاً آخر أكثر تجريداً يعبر مباشرة عن الكون. إن الرقش الهندسي المؤلف من صيغ كوكبية جابذة نابذة على شكل إشعاع وميضي، مؤلف من خطوط مستقيمة، تفصل بين مساحات هندسية متناظرة متقابلة، وهذه الصيغ مؤلفة في أساسها من المثلث أو المربع وتركيباتهما التي تشكل نجوماً، أو أشكالاً مؤلفة من عدد من المثلثات والمربعات. هذا الرقش الذي يسمى «الخيط» إنما يعبر عن مرتسم أصل الظواهر الطبيعية والأبعاد الجغرافية والعناصر الأساسية.

ويقيناً أن تحليل هذه المرتسمات ليس عملاً يخضع لمنطق الرياضيات، بل هو يُخضِع الرياضيات لمشيئته، ولذلك فإن دراسة هذه الأشكال وتحليل معانيها، إنما يقوم على الترميز، فكما أن الحروف تشكل كلمة ذات معنى، فكذلك الشكال الهندسية تشكل جملة إبداعية ذات مدلول روحي أو أسطوري، والرقش العربي هو الوسيلة الأكثر إمكاناً لنقل المدلول غير المشخص أو الذي لا يقبل التشخيص والتحديد.

٢ـ إشكاليات الفن الإسلامي:

أ ـ في التصوير:

إن الابتعاد في تبرير الرقش العربي عن مفهوم التوحيد، وإغفال الحديث عن المطلقية التي كانت مجال المصور الإسلامي، يجعلنا غالباً متورطين بإدانة هذا الفن، وهو منطق يعتمد أولاً على أرضية مفهوم الفن الغربي، وعلى أرضية نسبية أصبحت مرفوضة في عالم الفن الحديث في الغرب ذاته.

ومع ذلك فإن الحديث عند ماسينيون(٣) عن عدم أزلية المادة عند الأشعرية والتي تختلف عن صفات الله الأزلية وحدها، قد يجد محلاً لتبرير الرقش، ولكننا نعتقد أن الفنان المصور يحاول من خلال تحول الأشياء إلى ذرات أو تجريدها، إثبات أزلية الله. إذ أن الإيمان بأزلية الله سابق لكل إثبات. كذلك فإن الحديث عن الهاء الصور عن تأمل الله لا يصلح تبريراً لمحاولات تغييب المادة وإخفائها، وهو تأويل آخر مستمد من مبدأ الذرية ذاته الذي تحدثت فيه الأشعرية.

أما التبرير التقليدي للرقش والتصوير غير التشبيهي، والذي يعتمد على (المنع) الذي ورد في الحديث الشريف، فإنه يصطدم بموقفين، الموقف الأول أن المنع يعود الى تحريم المضاهاة بخلق الله تعالى، وهذا يعني حسب أبي علي الفارسي منع تصوير الله تصوير الأجساد. وتصوير الله هو من الأمور المنافية لمبدأ التوحيد وهو كفر متفق على تحريمه ولا يشمل تصوير الأشياء الأخرى.

والموقف الثاني أن التصوير التشبيهي ليس حراماً أو خطيئة دائمة، بدلالة أنه كان ممارساً في أكثر مراحل التاريخ الإسلامي، ولقد ازدهر جداً عند الفرس الشيعة والترك السنة دون أن يكون ذلك كفراً وحراماً، ولقد تحدث أوليا جلبي (١٦٤٠ـ١٦٦٨)، عن مصورين في القسطنطينية

كانوا يبرعون في التشبيه. ولا يمنع أن تقف بعض المذاهب كالمالكية موقفاً متشدداً من التصوير التشبيهي. ومع ذلك فإذا كان التصوير التشبيهي شاهداً واضحاً في آثار الفن الإسلامي، فإن هذا التشبيه لا يخل من تحوير، بل من مخالفة تكاد تكون مقصودة لقواعد التشريح والمنظور الخطي والتظليل والتلوين، هذه القواعد التي وجدت كما لها في الفن الغربي. فهل كان الفنان المسلم قاصراً عن كمال التشبيه، كما يدعي ماكس فان برشيم×.

ليس الأمر كذلك إلا إذا اعتقدنا أن فناناً مثل فان غوغ أو بيكاسو عاجز عن كمال التشبيه. بل إن لكل فنان منظوراً فنياً مغايراً للواقع. هكذا كان شأن المصور المسلم الذي ترك لنا آثاره الرائعة في مقامات الحريري، أو في الشاهنامة أو في كليلة ودمنة. إلا أننا مع ذلك نتساءل استكمالاً لبناء مفهوم جمالي إسلامي، لماذا أغفل المصور المسلم جميع هذه الشروط التشبيهية؟..

ثمة تفسير سيمولوجي نستعيره من (رولان بارت)×× يمكن أن يوضح لنا الجواب. إن الفن التشكيلي هو صياغة بلغة مرئية، شأنه في ذلك شأن الكتابة، وهي صياغة للغة منطوقة، والعلاقة بين اللغة والصيغة هي علاقة سيمولوجية دلالية. فالبيان الإلهي إنما يتوضح عن طريق اللغة والكتابة معاً. ومن هنا كانت لغة القرآن تتطلب كتابة فاضلة بالخط المنسوب (أي الخاضع لقواعد الخط الجميل). وكان على الخطاط أن يبالغ بتجويد كتابة القرآن الكريم لكي يرقى إلى مستوى بلاغة القرآن. كذلك شأن التجريد الفني في الرقش العربي، فهو مرتبط بالمعنى المطلق للحق والوجود، وتبدو أهميته في الدلالة الجمالية الفاضلة التي يقوم بها.

وتمشياً مع آلية الإبداع الأدبي التي وجدت نموذجها الفذ في أسلوب القرآن الكريم، فإن المصور يترك في عمله المحوّر مجالاً واسعاً لقارىء هذا العمل كي يتدبر معانيه حسب مقتضيات الحال والموقف، ولقد شدد القرآن الكريم على احترام موقف القارىء في تعقل وتفهم وتدبر ما يقرأه، إن في ذلك احتراماً وحرية لم تمنح لقارىء الكتب المقدسة كلها، أو حتى لقارئي الآثار الأدبية والفنية الأخرى، إلا في نطاق الفن الحديث والأدب الحديث×××.

لقد ابتعد الفنان المسلم عن احترام قوانين المنظور الرياضي لأسباب كثيرة. أولاً لأنها ليست من تقاليده البعيدة، فلا نراها ماثلة في روائع الفنون السابقة للإسلام كالفن المصري والرافدي والفارسي والبيزنطي. وعندما انتشرت في عصر النهضة كان ذلك في القرن الخامس عشر والسادس عشر أي في القرن التاسع والعاشر الهجريين. واستمرت غريبة عن تقاليد الفن

الإسلامي.

ومع أن (فيتروف) كان قد تحدث منذ العصر الروماني عن علم المنظور، فإن ذلك كان نتيجة للمفاهيم القائمة على عبادة القانون وقواعد الرياضيات ومحاكاة الواقع، وهي مفاهيم نهائية لا تتفق مع مفهوم الإبداع.

والسبب الثاني يبدو في أن المنظور المشترك الذي شمل الكتاب الكريم والأدب والفن، هو منظور روحي وليس منظوراً مادياً، فإذا كان المنظور في التصوير الصيني يقوم على جعل القارىء (أي الناظر إلى العمل الفني) في وسط اللوحة. وأن نقطة النظر تصدر عن الموضوع مما يجعل الأشياء البعيدة أكبر من القريبة، فإن المنظور في التصوير الهندي يجعل نقطة النظر خلف القارىء. أما المنظور الروحي فإنه يقوم على مبدأ آخر(٤).

تقوم رؤيا المصور لموضوعه على أساس أن هذه الأشياء كلها موجودة بقوة الله تعالى، وهي ترى ليس من زاوية محددة، بل من خلال الكون كله. والأشعة البصرية التي تأخذ في علم البصريات شكلاً مخروطياً، رأسه عند نقطة النظر، هي أشعة نسبية تختلف باختلاف الناظر وموقعه. أما الأشعة البصرية الصادرة عن الكون كله فهي أشعة متوازية لأنها مطلقة. ونستعير هنا اشعة الشمس لإيضاح ذلك. إن أشعة الشمس قائمة وخيوطها متوازية وظل الأشياء يساوي ويطابق أبعاد الأشياء ذاتها. أما أشعة مصباح ما فهي مخروطية، وظل الأشياء معها هو أكبر، ويزداد اتساعاً مع ابتعاد الظل عن الشيء. ولقد اختار المصور الغربي أشعة نسبية تصدر عن عيني المشاهد. أما المصور المسلم فلقد اختار أشعة كونية، ولذلك فإن منظور رسمه كان مسطحاً.. ولأن هذه الأشعة كانت قائمة وكونية شاملة، فإن مرتسمات لا حد لها تسقط على اللوحة، شملتها الأشعة الكونية، فجعلت اللوحة بدون فراغ، بل إن المرتسمات لتتوضع أحياناً فوق بعضها مكوّنةً لحمة نسيجية هي الرقش الهندسي، الذي ينتظم على شكل مساحات هندسية أساسية تؤلف نجوماً وسطوحاً، تحمل معانٍ كونية.

ب - في الرقش:

إن النجمة السداسية التي تتكون من مثلثين أساسيين تمثل الكون المؤلف من الأرض والسماء، الأرض مثلث قاعدته في الأسفل، والسماء مثلث قاعدته في الأعلى. والنجمة الثمانية المؤلفة من مربعين، تمثل أيضاً الكون، مؤلفاً من مربع يرمز إلى الجهات الأربع (الشرق والغرب

والشمال والجنوب) ومربع يرمز إلى العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب)(٥).

والله، هو الكون وهو الحق وهو الزمن وهو الوجود، والمصور هنا يعيش في المناخ الكوني الإلهي، ليس لأنه يصلي ويتعبد، بل لأنه يرى الله من خلال وحدة الوجود والكون {وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم. إنه كان حليماً غفورا» الإسراء ١٧/٤٤.

إن ثمة انفصالاً بين عالم الواقع بذاته وبين الواقع الحدسي أو الواقع السديمي الذي يعيش وينمو في ضمير المصور، ولقد تأكد ذلك الانفصال والتباين بوضوح في الفن الحديث، واتفق علماء الجمال المعاصرون على إقرار الانفصال بين الواقع الحقيقي والواقع الفني. ولكن الغرب منذ عهد الإغريق وحتى عهود المسيحية، قام على مبدأ مادي، حتى الرب فإنه نزل من السماء إلى الأرض واصبح شخصاً مشابهاً للإنسان عند الإغريق والرومان ثم في بداية المسيحية. وما زال الغرب يرى في المسيح قوة السماء على الأرض، بينما قام الشرق المسلم على مبدأ آخر، فالإنسان يتجه إلى الملأ الأعلى ممثلاً بالسماء، أو يتجه إلى الكون ممثلاً بالدائرة أو النجمة، أما الرسول فهو بشر يحمل رسالة سماوية ويدعو باستمرار إلى الله {الله نور السموات والأرض» و«لله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله» البقرة ١١٥.

إن عملية التصعيد والتسامي باتجاه السدّة الإلهية هو تفسير ديني لما يسمى بلغة الفلسفة المعاصرة زمحايثة المطلقس. ومهما حاولنا التوسع في الفقه الإسلامي، فإن الفلسفة تنظر إلى هذا الدين من خلال مبدأ أساسي وهام هو مبدأ التوحيد، الذي لا نرى لتماسكه نظيراً في العقائد الأخرى. ولذلك فإن فلسفة الفن الإسلامي ليست فرعاً من فروع الفقه الإسلامي بقدر ما هي مظهر من مظاهر الحضارة الإسلامية، شأنها في ذلك شأن الفلسفة والعلم والصناعة والفكر، فلكلٍ دائرته الخاصة التي تتماس مع دائرة الفقه وقد تتداخل فيها، ولكنها تبقى مستقلة لتشكل مع غيرها شخصية الحضارة الإسلامية.

إن محايثة المطلق تعني الظرفية التي لا تحديد لها، فالأشياء بذاتها قيم ثابتة منتهية، أما الكامن وراءها أو الخارج عنها بأي اتجاه، فهي قيم متحركة متبدلة متوالدة باستمرار، ويسعى الفنان المسلم إلى البحث عن تلك القيم التي لا يمكن امتلاكها أو إدراكها بالعقل فقط، بل بالحدس أي بالعقل والحس. وهكذا فإن الفن الأولبي (أي الواقعي الرياضي) الذي ظهر منذ عهد الإغريق وبعث من جديد في عصر النهضة، كان فن الأشياء بذاتها في حالتها المثلى؛ الجمال الأمثل والقوة المثلى والجلال والكمال. ونقلها كان براعة يشهد عليها تاريخ الفن، ولكن

الفن الحديث لم يعد ينظر إلى هذه البراعة على أنها إبداع، بل أخذ يرى في البحث عن ما وراء الأشياء الإبداع بعينه، وهكذا ظهرت تيارات سريالية وتعبيرية وتجريدية وبصرية مؤكدة على معنى الإبداع الجديد. وهو معنى قديم في تاريخ الفن الإسلامي، بل أخذ الفلاسفة الغربيون يتحدثون عن الحدس باعتباره آلة الإبداع والتذوق، تماماً كما كان التوحيدي يتحدث عنه قبل ألف عام إذ يقول: إن الفكر مفتاح الصنائع البشرية.. والإلهام مفتاح الأمور الإلهية.

جـ. في النور:

يختلف الجمالي في الفن الإسلامي عن الجمالي في الفنون الأخرى التي تبدو فيها المحاكاة هدفاً ومعياراً.. فالجمالي الإسلامي، ليس هو في المادة الأكثر تمثلاً للواقع، وإنما هو في الشكل الأكثر تعبيراً عن المطلق. وهكذا تذوب فيه الحدود النسبية، وتتلاشى الذكريات المحسوسة، وتتراجع القيم النسبية أمام قوة النور التي تسطع في ضمير الكون.

لقد اعتبر الإسلام النور جوهر الأشياء فكان «الله نور السموات والأرض» (النور٢٤/٣٥). وكان الرسول ﷺ «سراجاً منيراً» (الأحزاب ٣٣/٤٦) وجعل القرآن «نوراً يهدي به» (الشورى ٤٢/٥٢).

كذلك فإن الفنان يسعى من وراء الرقش الهندسي إلى التعبير عن النور من خلال الحركة الوميضية، ولقد جعلت جامات الرقش نجوماً سداسية أو ثمانية مع مضاعفاتها تعبيراً عن مصدر النور.

وفي العمارة كما في الرقش، فإن النور الذي يتجلى في فناء المبنى وصحن الجامع أو في اللون الأبيض المشرق الذي يكسو الجدران، أو في شكل المئذنة التي هي منارة ضخمة تعلوها ثريا من النحاس، هذا النور هو عنصر جمالي أساسي.

إن إلحاح الفنان على إبراز النور والتعبير عنه هو المبدأ الأساسي في تكوين الجمال الإسلامي.

وخلافاً لما يعتقده بعض المحللين من أن التحوير في الفن الإسلامي هو نتيجة لتحاشي الكمال في الفن حسب المذهب الأشعري، أو هو نتيجة «الاستحالة» في نقل الواقع(٦). هذه الآراء التي تنطلق من فكرة قصور الجمالي الإسلامي لتمثل الجمالي اليوناني، دون الانتباه أن الجمالي الإسلامي يختلف عن الجمالي اليوناني أصلاً ونتيجة، فهو يرتبط بمسببات الأشياء

وليس بالأشياء، إنه يرتبط بالجوهر وليس بالعرضي، بالمطلق وليس بالنسبي.

إن السعي وراء النور أي الجوهر، هو أحد أسباب وحدة هذا الفن. فليس الفن عبادة بل ليست مهمة الفنان أن يزيل بالتحوير الأسباب التي تعيق عملية العبادة، بل ليؤكد الانتماء إلى جوهر الكون. الانتماء للوحدانية التي تسود الفكر الإسلامي، ولذلك نراه موحداً على امتداد العصور والمسافات.

لقد آمن الفنان الغربي بجمال جسد أفروديت الأنثوي، وبجمال جسد المصارع الهرقلي الأولبي. وكانت هذه الأعمال الفنية آيات جمالية، وأما الفنان الإسلامي فلقد نظر إلى هذه الأعمال على أنها آيات البراعة. بينما احتفظ لنفسه باعتبار الاعمال الفنية في قصر الحمراء وجامع قرطبة وفي منبر القيروان وفي المقرنصات السلجوقية والزخارف الفاطمية آيات إبداعية. وجميع هذه الآيات تتلألأ بفعل التشكيلات ا لمتخالفة نوراً وظلاً، حتى تبدو كأنها كتلة من الماس الجوهر الذي هو نور الوجود.

د ـ في الشكل والمضمون:

لقد استعارت الجمالية الإسلامية بلاغتها من القرآن الكريم، فكما أن مضمون الكتاب وصياغته يتفاعلان لكي يشكلا معاً جمال البلاغة القرآنية، كذلك فإن معاني الصيغ النباتية أو الهندسية في الرقش، ومعاني الكتابة القرآنية في الخط البديع، تتفاعل لكي تؤلف مع الشكل المبدع، الفن الإسلامي.

لقد كانت بلاغة القرآن البيانية ومضمونه الشامل الأساس النظري والفني لإبداع الخط العربي. والرقش وهو الصيغة التصويرية، كان تحولاً رمزياً من الكلمة إلى الصورة، تم ذلك بتأثير المضمون القرآني، فالرقش هو مضمون وصورة، هو مضمون روحي وصورة هيروغليفية. إن نظرة فاحصة ندقق فيها في تحولات الخط وأشكاله، تبين لنا كيف انفصلت الزخارف المرافقة له، سواء في الخط اللين أو اللين الكوفي وكونت الرقش. وهو الفن الذي اختص به الفنان المسلم وانتشر متطوراً متنوعاً، محمولاً على جميع الأشياء، من عمارة ومتاع وثياب.

وهكذا ثمة أواصر واضحة بين الفكر الإسلامي والخط والرقش، هذه الأواصر التي تدفعنا دائماً إلى البحث عن النظرية الجمالية في مبادئ العقيدة والفلسفة الإسلامية.

ومع ذلك فإن الفن الإسلامي لم يكن فناً دينياً، بمعني أنه لا يقوم بوظيفة دينية محددة،

وليس هو فرضاً من فروض الدين، وليس في مصادر الشريعة الإسلامية ما يجعل الفن صيغة دينية، وليس من حق بعض المؤرخين أن ينظروا إلى هذا الفن على أنه فن الدين الإسلامي ولكنه يبقى فن الفكر الإسلامي.

٣ بين الفن والفكر الإسلامي:

لقد أورث الإسلام فكراً شاملاً ذا شخصية متميزة في جميع حقول الفقه والعلم والفن. ولقد أسهم في نشر هذا الفكر وتعميق النظر فيه مسلمون مؤمنون وعلماء من جميع أنحاء البلاد الإسلامية على حد سواء. بل لقد مارس الفن الإسلامي خارج أرض الإسلام جماعات من غير المسلمين، واشترك الصناع المهرة من غير المسلمين وبخاصة المسيحيون في بناء وتزيين الأوابد الأولى، مثل قبة الصخرة والجامع الأموي في دمشق والجامع الكبير في قرطبة. لم يؤثر دينهم على اشتراكهم ومع أنهم حملوا في مشاركتهم تقاليد الفنون غير الإسلامية، إلا أنهم مع تقدم الفكر الإسلامي وانتشاره، أصبح عليهم أن ينقادوا إلى تنفيذ العمل الفني تبعاً للتقاليد الجمالية والفنية التي نمت مع نمو الفكر الإسلامي واستقلال شخصيته.

ومع ذلك يبدو لنا واضحاً أن الفن الإسلامي كان تطبيقاً للفكر الإسلامي، فثمة تداخل بين الفكر وصيغ الفن تجعلنا نقول إن القواعد الجمالية التي قام عليها الفن، هي ذاتها قواعد الفكر التي استقرأها علماء كالكندي والفارابي والجاحظ وأبي حيان التوحيدي. ونحن عندما نعيد قراءة هؤلاء العلماء فإننا سنجد أمامنا الخيوط الأولى التي حاكت بمهارة بنية فلسفة الفن الإسلامي(٧).

لقد استطاع أبو حيان التوحيدي ومنذ أكثر من ألف عام أن يقيم علماً جمالياً كاملاً، سابقاً بذلك جميع علماء الجمال في العالم. ولقد كان منصفاً عندما استشهد في ما قدمه بآراء وافكار المعاصرين من علماء زمانه كالسجستاني والسيرافي، ويعتبر كتابه «الإمتاع والمؤانسة»(٨) مصدراً أساسياً لأفكاره التي نتابعها في كتبه الأخرى.

ولأن الخط العربي كان ومازال المجال الذي تفتحت فيه عبقرية المسلمين الإبداعية، فظهر من

الخطاطين قطبة المحرر وابن مقلة وابن البواب معاصر التوحيدي وياقوت المستعصمي ومير علي والحافظ عثمان وغيرهم كثير. فإن هذا الخط كان موضوع حديث الكتاب من أمثال ابن النديم في الفهرست(٩) والقلقشندي والتوحيدي عند الكلام عن الجمالية الإسلامية.

وهذا يعني أن ما قدم من أفكار فلسفية لا يخص إبداع الخط وحسب، بل إن ما كتب يعني الإبداع بصورة عامة، فلقد فهم المسلمون أن أواصر تجمع بين جميع أشكال الفنون، والشعر والعمارة والرقش والخط، ففي العمارة قصيدة ونحت وموسيقا، وفي الرقش رقص وأنغام، وفي الخط عمارة وغناء وتصوير، وفي الشعر جميع الفنون.

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

هو بيت امرئ القيس يصف به حصانه. وفي هذا الوصف نرى حركة وصوتاً وتشكيلاً تمثل الفنون كلها.

والخط العربي هو فن الرسم والعمارة وهو فن المعاني التي تصاغ ألحاناً. فإذا أخذ مثالاً على الإبداع فإنه لم يقصد بذاته فقط، بل عني به جميع أشكال الفنون الأخرى.

على أن ما قدمه الأوائل ليس كافياً لوضع نظرية شاملة لفلسفة الفن الإسلامي. فلقد انقطع المفكرون قروناً عن الحديث في الإبداع الفني، وعندما ظهر علم الجمال في الغرب، كان على المسلمين أن يتعلموا منه قواعد الإبداع والتذوق، ولم يفطنوا إلى أن هذا العلم خاص بفن العري الذي يجعل الجمال الجسدي أساساً للجمال الفني، فأخذوا عن هذا العلم وتعلموه في جامعاتهم، وعندما حاولوا فهم الفن الإسلامي على أساسه وقعوا في خطيئة الحكم على هذا الفن بالقصور.

ولكن ما أن وجدوا الفن الغربي الحديث وقد تجاوز قواعد علم الجمال الموروث عن افلاطون، واخترق الشكل الإنساني إلى روحه ومعانيه وأحلامه وأفكاره، وظهرت التيارات اللاواقعية وبخاصة الفن التجريدي، حتى انكشف التناقض بين الفكر الجمالي الأفلاطوني والفن الحديث. وأصبح من الضروري البحث عن علم جمال جديد يختلف عن المفاهيم الفلسفية التي كانت سائدة في عهد كنط وهيغل.

إن زعزعة مكانه علم الجمال من أنه علم الفنون جميعاً، دفعت إلى البحث عن فلسفة جمالية خاصة بالفن الإسلامي. وكان هذا أول الطريق إلى إعادة تقييم هذا الفن، الذي كثيراً ما اعتبره المستشرقون زخرفة، أو تجريداً لابتعاده عن الشبه المحرم في الإسلام.

ومع أن بعض المختصين بالفن الإسلامي(١٠) أرادوا بحسب خلفياتهم الدينية أو النظرية أن يفصلوا جمالية الفن الإسلامي عن الجماليات الأخرى، وإن يبحثوا في أصالة الفن الإسلامي وفلسفته، فإن دراستهم لم تسلم من عقدة الفكرة المسبقة الثابتة، من أن هذا الفن هو وليد المنع، وأنه فن ديني، وأن أصوله تكمن في الفن البيزنطي أو الفن الساساني السابقين للفن الإسلامي.

وإذا كان أحدهم يفخر باكتشافه المنظور اللولبي في فن المنمنمات، فإنه لم يستطع تأويل هذا المنظور من الناحية التصاعدية التي كانت عاملاً مشتركاً لتكوين العمارة والرقش والموسيقا والتجويد القرآني والطواف أيضاً.

ولقد اندفع بعض المفكرين المسلمين(١١) للبحث عن أصول نظرية للفن الإسلامي أو العربي، ولا نشك أن محاولاتهم تعتبر اللبنة الجيدة لإيضاح الخلفية الفلسفية للفن الإسلامي.

وغني عن القول، أن ابراز هوية هذا الفن لها أهمية بالغة في تحديد ملامح الذاتية التراثية الثقافية، التي تجهد الأمم والمنظمات الثقافية العالمية والإقليمية في توضيحها ودعمها. فالفن الإسلامي شكل من أشكال الشخصية الإسلامية، وفي دراسته تعمق في أبعاد هذه الشخصية ومحاولة لتحديد ملامحها. وهي دراسة تاريخية تفيد في وضع أسس أصالة فن المستقبل.

إن التعرف على الهوية الثقافية ليس بحثاً مجرداً، بل هو مشروع بعيد يساعد في تحديد ملامح فن جديد ويدعم حمايته من الهجانة والتفاهة والتشتت.

لقد انقاد الفنانون الحديثون وراء تيارات الفن في الغرب، ومنهم من استغل عناصر الفن الإسلامي في تطبيق هذه التيارات والأساليب، بحجة تحديث هذا الفن، ولم يفطن هؤلاء إلى أن تحديث الفن لا يعني دمجه بالفنون الأخرى، بل يعني جعل الفن القديم حديثاً، أي تطويره ومتابعة الإبداع فيه. فالأصالة ليست في نقل القديم وتكراره، بل في المحافظة على قواعده وأصوله. من هنا كان علم الجمال الإسلامي العتيد ضماناً لتحقيق الأصالة في أي عمل فني حديث.

إن اتجاهات تأصيل الفن الحديث بدأت تزداد أهمية، وأصبح نقاد الفن في البلاد العربية وفارس وتركيا يسألون عن فن حديث ينتمي إلى الجذور الإسلامية. وإذا لم تتوضح المعالم النظرية للفن الإسلامي، فإن عملية تأصيل الفن ستأخذ مسار التقليد والتكرار، مما يناهض مفهوم الفن القائم على الإبداع. ولكن عناصر الإبداع في الفن الإسلامي ستساعدنا في تكوين منطلقات الفنون الحديثة.

٤ـ معنى المدينة الإسلامية:

يحدد المشهد البصري للمدينة الإسلامية خصائص الهوية العمرانية الأصيلة، ومرد ذلك إلى القيم الروحية التي تصدر عنها جميع أجزاء هذه المدينة المؤلفة من نواة أصلية هي المسجد، ومن أسواق وأحياء سكنية ومن أسوار.

فالمسجد هو المكان الجامع، فيه تتحقق صلاة الجماعة، فيلتقي الناس ضمن دائرة الحي، وفيه يلتقي المسلمون يوم الجمعة ضمن دائرة المدينة، ويتلقى الراغبون بالعلم من الكبار والصغار دروسهم فيه، ويمارس الفقهاء والقضاة وأصحاب المذاهب والطرق نشاطاتهم، وفيه يتلى القرآن ويروى الحديث، فهو المركز الذي يشع الثقافة، وهكذا تقوم حول المسجد المؤسسات الدينية الإضافية كدور القرآن والحديث والحمامات والبيمارستانات والزوايا، والمكتبات والعطارين والمدارس، كما تقوم في طرف من أسوار المدينة قلعة لحماية السلطة والجنود، وحولها أسواق للخيل والسروج والعلف.

هكذا تكتمل عناصر المدينة الإسلامية. وهي النموذج الحضري الأكثر ارتباطاً بالقيم الإسلامية، يبدو ذلك في شكل الأزقة والحارات التي تتغلغل في أحشاء المدينة كالشرايين، يمر الناس من خلالها وهم في مأمن من العوارض الطبيعية (الشمس والمطر والعواصف)، فهي ملتوية تارة ضيقة أو عريضة تارة أخرى، لكي تحقق للإنسان جميع متطلباته الأمنية والجمالية والإجتماعية. لقد تحدث (رايت) عن جمالية الطرقات المتعرجة التي تفاجئ المارين بما وراء منعطفاتها. فتسليهم وتنسيهم مشقة السير، وهي عملية تحقق الإتصال بين البيوت والأسواق أو المساجد دونما عناء أو وسائط انتقال(١٢)..

ويتكون نسيج المدينة القديمة حسب الضرورات الإسكانية المباشرة وهي بذلك تختلف عن المنطق الرياضي الذي يقوم عليه النسيج العمراني الحديث في الغرب. والمعروف بمصطلح (Zoning).

إن هذه الطرقات تحدد أقسام المدينة وأحياءها، فالمدينة الكبيرة تتشكل من مجموعة الأحياء التي تنشأ تباعاً. وقد تكون هذه الأحياء مقر عشائر مختلفة أو تكون مقر أهل اختصاص علمي أو حرفي أو تجاري، وهكذا تتكون المدينة من مجموعات إثنية متكاملة تحقق وحدة اجتماعية

متضامنة تقوم على الروابط الوثيقة بين الحياة الدينية والثقافية عن جهة والحياة الاقتصادية والسياسية من جهة أخرى(١٣).

لقد انشئت مدن إسلامية جديدة لم تكن موجودة قبل الإسلام، وتحولت مدن أخرى قديمة وأصبحت بعد زمن قصير إسلامية الروح والمظهر، وهكذا كان الإسلام الذي انتشر في أكبر رقعة جغرافية ممكنة قد حقق ازدهاراً حضرياً متنامياً، فالمدن الإسلامية تتميز بحيوية فريدة، فهي تبزغ وتنمو وتتبرعم وتتفتح.

وعلى الرغم من اتساع أرض الإسلام، فإن الوحدة الحضرية ما زالت الحقيقة الأساسية التي تغذيها العقيدة الإسلامية التوحيدية. يتمثل ذلك في اتجاه المدينة نحو القبلة، وفي عدم ارتفاع البيوت عن مستوى المسجد فهي من طابقين لا يعلوا واحد على آخر لكي لا يقتحم الجيران حرمة بعضهم، وواجهات البيوت متقشفة اعترافاً بفضيلة التواضع على عكس داخل البيوت. وقد لا تتوفر الحدائق العامة في المدينة الإسلامية إلا في الضواحي، ولكن رئة المدينة تتألف من جماع الرئات الموزعة في جميع منشآت المدينة، حيث الصحن أو الفناء وقد عكس أحلام المؤمن بالجنة التي وعد بها الله عباده الصالحين، فكان الصحن بأشجاره ورياحينة وفسقياته، حقيقة فردوسية لا نرى نظيراً لها في العمارة غير الإسلامية، فالمقياس الذي قامت عليه المدينة الإسلامية هو الإنسان من حيث هو حضور مادي وعقيدة، هذا الإنسان المسلم الذي يفرض على مدينته شروط الثوابت البيئية (المناخ والتلوث) والمعيشية (الراحة والسلام) والدينية (الثقافة والأخلاق)، وهكذا تبدو المدينة الإسلامية وعاءاً إنسانياً إسلامياً ، وغلافاً حضارياً يحدد ملامح الهوية الإسلامية التي سادت في عمران المدن جميعها.

ومن المؤسف أن عوامل طارئة أصبحت مفسدة للمقياس الإنساني في العمران الحديث، سببها تسرب العقلية العمرانية الغربية، وانحلال العلاقة بين الإنسان والمدنية، وتداخل الثقافة العلمانية مع الثقافة الإسلامية. وسرى المقياس الرياضي الذي كثيراً ما يخالف المقياس الإنساني ويجعل المدينة الحديثة منافية للإسلام، بروحانيته وأخلاقه، وأصبحت المدينة الحديثة تطرد المدينة القديمة، بل تعمل على تدميرها عندما تجعل منها مستودعاً لنفايات المدينة الحديثة ومسكناً للطارئين المحتاجين.

٥. العمارة الإسلامية:

لقد ابتدأت العبقرية الإبداعية بإنشاء العمارات لوظائف مختلفة، ولكنها تتجمع لكي تدخل في خدمة العبادة، فالجامع والمدرسة والرباط ودار الحديث والمدفن والمشفى، تدخل كلها ضمن نطاق وظيفة العبادة، ولا يكاد غيرها من المباني يخلو من قاعة للصلاة يدل عليها المحراب، ومع ذلك تؤدي وظائف أخرى غير تعبدية، ولكنها تبحث عن أسرار الكون من خلال التقرب من الله.

لقد كان المسجد أهم المباني التي احتوت روائع الفن الإسلامي من رقش وخط وعمارة. ولم تكن هذه الفنون ضرورية للعبادة ولم يأمر بها الدين بل نهى عنها، وأول مسجد في الإسلام أنشأه الرسول كان سقيفة على جذوع النخل. ولم تكن للمسجد إلا وظيفة أساسية هي اجتماع المسلمين للتقرب من الله والصلاة والتسبيح بحمده متجهين إلى الكعبة يحتويهم حيز يرمز إلى بيت الله. وكان الآذان دعوة إلى الصلاة وتعظيماً وتكبيراً لشأن الله تعالى، ولم تكن المئذنة أو القبة والمحراب من عناصر عمارة المسجد، ولكن المعمار الذي فهم من عمارة المسجد أنها تعبير عن الكون بشكل مصغر، أقام بيت الصلاة تعلوه قبة تمثل السماء، وأنشأ المحراب ليكون مدخلاً ودهليزاً رمزياً، يصل هذا الكون الصغير بالكعبة والبيت الحرام.

ثم رفع المآذن مشرئبة ذرواتها المدببة، مخترقة حجب السماء، وبدا الجامور النحاسي ثريا مؤلفة من ثلاثة أقمار وهلال، وأصبحت هذه الثريا المعلقة في الفضاء رمزاً لتوطيد ارتباط المسجد بالسدة الإلهية.

إن هذه الرموز التي تؤكد وظيفة المسجد. كان يمكن أن تكون مجردة من أي فن، ولكن الفنان وجد فيها حيزاً مناسباً لتوزيع عناصر تعبر عن الجمال المحض والمعاني السامية، فلم يكن أمامه إلا إغناء هذا الحيز بالرقش والخط، مبتعداً بكثير من الحذر عن تصوير المواضيع النسبية والتي تخدم أغراضاً دنيوية مادية، وعندما ربط بناء المسجد بالمجد السياسي كما في جامع أصفهان كان يبتعد عن المعاني الروحية ويقع في شبهة خدمة الأغراض المادية السياسية.

ومع ذلك فإن عمارة المساجد لم تكن عمارة صروح جامدة، بل كانت عمارة لممارسة الدين ضمن أفضل الشروط، فلقد فطن المعمار أولاً إلى ضرورة ملاءمة العمارة مع المناخ، فجعل للمسجد حرماً هو بيت الصلاة المغطى، وصحناً هو الفناء المفتوح على السماء والمحاط بأروقة،

ولقد أخذ هذا المبدأ عن مسجد الرسول في المدينة، واستمر حتى إذا ابتكرت وسائل التكييف اقتصر المعمار على بناء الحرم دون الصحن في المساجد الحديثة.

لقد اقتصرت المساجد الأولى على طابع الجلال فكانت مجرد أعمدة معاد استعمالها مع تيجانها تحمل سقوفاً، مباشرة أو عن طريق قناطر وأقواس، فتجعل الحرم غابة رائعة التكوين، كما في الجامع الأموي في دمشق وجامع قرطبة الكبير ومسجد سيدي عقبة في القيروان. ولم تلبث عناصر الفن أن أغنت هذه المباني الأولى، نرى ذلك واضحاً في مسجدي قرطبة والقيروان، ولكننا لا نشك أن مسجد قبة الصخرة والجامع الأموي، كانا منذ بداية إنشائهما حافلين بالزخارف والرسوم الفسيفسائية والخطوط التي ما زالت واضحة حتى اليوم.

وفي العصر العباسي ظهرت عمارة دينية مستمدة من تقاليد الفن الرافدي السابق للإسلام، نراها في مسجد سامراء وأبي دلف، وتقدم فن العمارة المسجدية في العصور الفاطمية والمغربية (المرابطين والموحدين) آخذاً بالتكامل والتنوع، مع المحافظة على الوحدة والتي لم تتأثر رغم دخول عناصر تركية وفارسية في العمارة الدينية، ووصل فن العمارة ذروته في أصفهان والقاهرة ثم استانبول، هذه العواصم التي ما زالت تشهد أروع المساجد الصفوية والمملوكية والعثمانية.

وإذا كان المسجد قطب المدينة الإسلامية التي حوت الأسواق والمتاجر والخانات والمشافي والمدارس والقلاع والحصون، فإن البيت يبقى الخلفية العمرانية الأولى والتي استوعبت طرازاً متميزاً منسجماً مع الظروف المناخية والروحية التي يسعى الإنسان إليها.

إن انكفاء البيت إلى داخله وانفتاح فنائه باتجاه السماء سمة متميزة في البيت الإسلامي، الذي بدا من خارجه متواضعاً متقشفاً، وتجمعت محاسنه وزخارفه في واجهاته الداخلية المطلة على الفناء، وفي قاعاته التي زخرفت سقوفها وجدرانها بالخشبيات الملونة، كما زخرفت أرضها بالرخام المجزع، وتكيفت حرارتها ، في الصيف تتدفق مياه السلسبيل والنوافير لكي تخفف من جفاف الجو وحرارته، وفي الشتاء فإن ارتفاع أرضية هذه القاعات عن مستوى تحرك الهواء البارد، وارتفاع السقوف وسماكة الجدران المبنية من الحجر أو الآجر والمغلفة بالخشب، قمينة بحفظ حرارة هذه القاعات وحمايتها من برودة الجو في الخارج، ثم إن الفناء الداخلي، هو الفيصل بين الجو الخارجي والجو الداخلي، فلقد ثبت أن الهواء الخارجي، بارداً كان أم حاراً يحوم فوق الفناء فلا يخترقه لعدم وجود منافذ له تمتص تياراته. وهكذا ففي هذا الفناء المنفتح

على السماء يستمد الساكن رحمة وحدباً، ويتمتع بالمناخ الداخلي الذي، يحميه من التلوث الخارجي والضجيج. ويعيش ساكنه باستقلال تام عن عالم خارجي صاخب، ويسكن إلى نفسه وأسرته في جنته التي زخرفت بأروع النقوش وأسمى الآيات، وفيها زرعت نباتات الجنة ذاتها، الأعناب والتين والزهور، تتدفق فيها عيون جارية على برك ضخمة، تؤكد معنى الفردوس في كل بيت مهما كان صغيراً.

إن عناصر العمارة الداخلية، الزخارف الخشبية والحجرية والجصية والخزفية، هي وحدات فنية حلت في العمارة الإسلامية محل التماثيل واللوحات التي تزين المباني الباروكية في أوربا. يضاف إلى هذه العناصر القطع المنفصلة الإستعمالية، من أثاث وبسط وأوان وأسلحة وثياب ، والتي كانت أيضاً روائع الفن الإبداعي.

٦ـ الإبداع في الصنائع:

لقد مضى زمن كان الفن الغربي محصوراً باللوحة والتمثال، واعتبرت صناعة الأشياء الإستعمالية، من الفنون الدنيا أو الفنون التطبيقية، ولكن ظهور الآلات والصناعات الفنية جعلت الأعمال اليدوية على اختلاف وظائفها من الفنون الرفيعة.

لقد كانت جميع الأعمال اليدوية في الآثار الإسلامية المختلفة هي من الفنون الرفيعة، ولم يميز الصانع الفنان بين أثر وآخر بسبب صنعته ووظيفته، بل بسبب القيم الإبداعية التي يتضمنها والتي كونت أهميته. وعند دراسة الفن الإسلامي فإن فنون الخزف والخشب والمعادن هي من الفنون الجميلة الإبداعية التي تدخل في نطاق الإبدا ع الإسلامي، وتمتلئ متاحف العالم بالأباريق الخزفية والألواح القيشانية وبالسيوف الدمشقية وبالجلود المغربية وبالحرير الموصلي وبالكتابات الكوفية المشجرة أو الثلثية والنسخية، وبالمخطوطات المرقنة والمنمنمات الفارسية.

وليس صعباً تمييز التحف الإسلامية، فالوحدة الفنية اليت تتمتع بها، تجعلنا ندرك هويتها دونما خطأ. بل إننا لنستطيع التعرف على عصر كل عمل فني من خلال أسلوبه، فهذه الوحدة في الشخصية والهوية لا تتنافى من التعددية والتنوع، فالفن الإسلامي يتمتع بحرية إبداعية لأحد لها، كانت سبب التنوع الغزيز الذي لا يتنافى ولا يؤثر في وحدة هذا الفن التي تبقى علامة هامة من علامات وحدة الشخصية الثقافية.



(1) A. Papadopoulo : 1976 L, Islam et l,art musulman - Paris - Mazenod.

* هما لوحتان للمصور الاسباني المشهور غويا.

(٢) النووي: شرح صحيح مسلم ـ١٤ ـ ص٨١.

(٣) L. Massignon : Les méthodes de la réalisation artistique des peuples de 1.Islam - Syria 1921.

* مستشرق سويسري درس النقوش الإسلامية.

xx كاتب وناقد فرنسي.

xxx ذكر القرآن العقل والتعقل ٤٩مرة والصيغة الغالبة (ألا تعقلون).

(٤) انظر، الفصل الخامس.

(٥) البهنسي: معاني النجوم في الرقش العربي ـ الندوة العالمية في استانبول ـ نشر مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ـ ص٥٣.

(٦) Papadopoulo. A: Op cit pp. 53-56.

(٧) البهنسي: فلسفة الفن عند التوحيدي ـ دار الفكر ـ دمشق ١٩٨٧.

(٨) التوحيدي أبو حيان: ١٩٤٢ الإمتاع والمؤانسة ـ ج٢ ـ ص١٣٤ ـ تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين

(٩) أنظر في ذلك:

ابن النديم: ١٩٧١ الفهرست ـ طهران.

القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الأنشا ـ الطبعة المصورة.

التوحيدي: ١٩٥١ رسالة في علم الكتابة ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ نشر المعهد الفرنسي بدمشق.

(١٠) Grabar.O: 1973 The formation of islamic Art-yale- pp 19-24.

(١١) نذكر منهم: بشر فارس، حسن فتحي، شاكر حسن آل سعيد، سيد نصر، على اللواتي، عبد الكبير خطيبي.

(١٢) Serjeant. R.B: The Islamic City. UNESCO-Cambridge-1980-U.K. P.90 - Ellesseeff ز Phisical Layout س.

(١٣) البهنسي: العمارة العربية ـ الجمالية ـ الوحدة ـ التنوع. نشر المجلس القومي

الفصل الرابع:
الفن بين التمغرب والأصالة

١ - المحلية والعالمية.
٢ - الموقف من الأصالة.
٣ - الماضي والتراث الثقافي.
٤ - الاغتراب والأصالة.
٥ - الأصلة والإبداع.
٦ - تعريف الأصالة ومنهاج التأصيل
٧ - اتجاهات التأصيل في الفن الحديث.
٨ - مسألة الالتزام.
٩ - المؤتمرات وتخطيط التأصيل

١ ـ المحلية والعالمية:

ليست الأصالة دعوة طارئة(١)، بل هي هوية لا بد أن تلازم العمل الفني والأدبي المبدع، فإذا كتب للدول العربية أن تكون خاضعة للنفوذ السياسي الأوروبي ثم النفوذ الثقافي الغربي، وأن تتبنى منجزات الغرب، لإقامه نهضة زائفة، فإن عمليات التحرر السياسي قد فتحت الأبواب للتحرر الثقافي الذي يبقى عماد البناء الحضاري الثقافي.

وهكذا فإن مسألة الأصالة وجدت مكانها الصحيح على الأرض العربية ليس فقط بفعل ظروف الوجود السياسي المتحرر، بل كأساس لتحديد شخصية متفردة للثقافة الجديدة في البلاد العربية

إن حقيقة القومية لا تظهر فقط من خلال التسمية أو وحدة اللغة، بل إنما تظهر من خلال وحدة الشخصية الحضارية. فإذا كانت هذه الوحدة الحضارية قائمة في التاريخ، فإن تحقق وجودها موحداً في الحاضر، بعد تلك الأحقاب المظلمة من الإنحطاط والسيطرة الأجنبية، هو المسألة الأساسية التي يجب جعلها هدفاً لبرنامج العمل القومي.

وفي مجال الفكر والفن وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد.

عندما نطرح مسألة الأصالة في مجتمعاتنا الثقافية فإن الموقف منها تحدده النزعة القومية أو النزعة العالمية التي يتبناها فنان ما أو أديب ما، ولكن لا بد من القول أن هذه المسألة تبقى أكثر أهمية في دول العالم الثالث التي تريد أن تستعيد وجودها الحضاري بعد أن استردت حريتها، وهي ضعيفة الظهور في أوروبا التي تمارس اليوم أنماطاً من الفن والفكر تبتعد أكثر فأكثر عن تقاليدها وتراثها الذي تأكد في عصر النهظة وحاول بعثه نابليون في القرن الماضي، قرن القوميات.

بيد أننا إذا وجدنا الآن جيلاً من المثقفين يؤمن أكثر أبنائه بالأصالة كمنطلق لمشروعية العمل الإبداعي، فإن هذا الموقف ما زال يتعرض لمعارضة من أطراف متعددة، فثمة مناهضة تأتي بفعل زخم التيارات الفنية الفردية في الغرب، والتي جعلت مقاييس الفن المعاصر تطغى على الأذواق بطغيان السياسة الغربية وثقافتها. وهذا هو مطعن هذا الإتجاه الذي يتوضح بسرعة،

ويؤول إلى إضعاف هذه المناهضة.

وثمة مناهضة تأتي عن عقيدة راسخة بعالمية الفن والأدب وبضرورة فتح النوافذ أمام جميع مظاهر التراث العالمية لاستخلاص شكل من أشكال الإبداع المتعصرن.

إن أصحاب هذا الرأي يعتمدون على طبيعة الفن كلغة مقروءة تتجاوز الحدود الإقليمية والقومية. وهو بذلك نشاط مشترك بين الناس جميعاً. هو لغة عالمية وممارسة إنسانية لا محل فيها للخصوصية والهوية المحددة، وهو بذلك تجاوز عن اللغة التي ما زالت إقليمية محددة.

لا شك أن الفن يمتاز بقدرته على اجتياز الحدود ولكنه لا يجد محلاً في تقدير الناس مالم يعلن عن هويته.

صحيح أن الفن صيغ مقروءة من الناس جميعاً على اختلاف لغاتهم وهذه ميزة هامة يتصف بها الفن ويمتاز فيها عن الكتابة واللغة. ولكن هذه الصيغ تبقى ضمن حدودها الشكلية والجمالية، إذا هي لم تنتسب إلى أرومة تاريخية وحضارية تحدد شخصيتها.

إن الفن يختلف عن الصناعة والعلم، فهي وسائل تقنية تسد حاجات الناس المتزايدة لاستقرار حياتهم، ولكن الفن مظهر تتجسد فيه فعالية أمة أو مجموعة بشرية، هو مظهر لحضارة قومية محددة، تغني بازدهارها التاريخ والحضارة الإنسانية كلها. وعلى هذا فإن العلم يتصف بالعالمية بحكم ارتباطه بالعقل الإنساني وبحاجات الإنسان، أما الفن فهو قومي لارتباطه بروح الأمة وتراثها وتاريخها وظروفها.

٢. الموقف من الأصالة:

ثمة محور يتصل بقطبين متعارضين يجابه مسألة الأصالة أيضاً ويرفضها رفضاً عقائدياً أو فلسفياً، قطب مادي يقوم على الجدلية المادية التاريخية وقطب روحاني يقوم على التأمل الصوفي المستقبلي.

القطب الأول يرفض الأصالة لأنها دعوة إلى العصبية القومية وهي نزعة برجوازية عند أصحاب هذا الإتجاه، وهم يحاولون التقليل من أهميتها بربطها بردود الفعل الإستقلالية التي

تمت في مراحل النضال ضد الإستعمار والإنتداب في البلاد العربية.

ويعتقد أصحاب هذا الإتجاه أن مشكلة الأصالة، هي مشكلة زائفة نجمت عن وجود محتل يستغل مركب النقص لدى من يفرض عليهم سيطرته، فلا تجد الضحية ملاذاً من هذا الأذي إلا في محاولة إبراز كل ما يميزها عن غيرها أي في الأصالة(٢).

والحق أن الدعوة إلى الأصالة ترتبط بحركات الإستقلال السياسي والفكري والثقافي ارتباطاً قوياً، بل إنها الطريق إلى تحقيق الوجود المتحرر المستقل، ولكن هدفها الأبعد هو بناء الكيان القومي والوجود الحضاري الحديث، من هنا كان خوف أصحاب الجدلية المادية الذين يرفضون الكيانات القومية، ومن هنا كانت مقاومتهم لحركات التأصيل. ولكننا لا نعتقد أنهم أقل تعصباً من أي الأمم الأخرى لقوميتهم. واننا لنذكر قول لينين عند الحديث عن اللغة: «لكل شعب لغته التي لها دورها في التمثيل الشعبي ولكن على الجميع أن يتقن لغة مشتركة هي اللغة الروسية (العظيمة) ألا إننا لا نريد أن نقود الناس إلى الجنة بالعصا بل علينا أن نحسن توجيههم إلى خيرهم..»

ومع ذلك فانهم يرون(٣) بحسب المفهوم المادي للتاريخ ـ أن الأسس المادية (العلاقات) والتراكيب القومية التي تشاد عليها ليست كميات ثابتة مطلقة إنها تتغير تبعاً لتغير الأدوات التي يمارس بها البشر العمل الإنتاجي ودرجة وعمق معرفتهم به، أي تبعاً لتطور ما يسمى بقوى الانتاج. ويتساءل بعد هذا كارل ماركس قائلاً: «هل ان النظرة إلى الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي كيفت الخيال الاغريقي والفن الاغريقي ممكنة في عصر المكائن الاتوماتيكية والسكك الحديدية والقاطرات والتلغراف الكهربائي؟».

وبهذا المعنى يقول برتولد برخت «إننا لا نستطيع العودة إلى أشياء في الماضي، بل يجب أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية. لقد كان للبرابرة فنهم وعلينا أن نخلف فناً آخر».

إن محمود صبري من هذه الزاوية يرى أن العودة إلى التراث أو إلى «الكيان الدائم المطلق المتأصل في الفن يأتي نتيجة أزمة ما تسبب انهيار هذا الكيان الدائم أو تؤدي إلى فقدان نقائه في حاضر معين. وهو إذ يعترف بحتمية الارتباط بالتراث يرى » أن الحاضر يمكن أن ينتقل إلى الماضي فيصبح كالرجل الذي يتصرف بشكل طفولي أي يحول نفسه إلى أضحوكة. أي أن ينقل الماضي إليه فيحوله إلى أداة تخدم تمجيد الصراعات الجديدة وإلى تضخم المهام القائمة في الخيال وإيجاد روح الثورة . »(٤).

وعندما يبحث محمود صبري عن العناصر التي يمكن أن نستعيرها من التراث لدعم عملية بناء الاشتراكية وتحرير العالم من الامبريالية، يكشف عن موقفه المتجاهل لمفهوم الأصالة القومية في الفن، ويفتح الأبواب أمام الفنان لممارسة جيمع الطرز والأساليب في العالم «لتحقيق تركيب اندماجي لآلاف عديدة من سني التطور البشري منسجماً في ذلك مع آراء فيشر.

إن مشكلة محمود صبري انه لا يفرق بين التراث القومي والتراث العالمي. بل إنه يتجاهل تماماً الثقافة القومية معتمداً على قولة لينين «لا نستطيع بناء الثقافة البروليتارية إلا بمعرفة دقيقة للثقافة التي خلقتها البشرية في كامل تطورها».

ولهذا فهو يقول زالمسألة ليست تقليد أي أسلوب بل صهر أشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلاً واحداً ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي «إن التراث حينئذ لن يكون مجرد أجزاء مستقلة متميزة تملك ملامحها الخاصة بها فحسب، بل تكويناً اندماجياً يختلف وعياً عن الأجزاء المكونة له. إننا سنجد أنفسنا أمام ظاهرة جديدة، أمام تحول نوعي».

وثمة اتجاه مناهض لفكرة الأصالة يأتي من جهة مختلفة تماماً عن الجهة الأولى، يأتي محفوفاً بجميع السمات الروحية والصوفية لكي يرفض الخضوع، زلأخلاق المجتمع التي تجعل الفن سجين التراث وليس وليد الكون أجمع كما يقول زعيم هذا الاتجاه الفنان شاكر حسن آل سعيد(٥):

«لقد اعتدنا أن نكون عبيد نزواتنا الذاتية في حب التملك والسيطرة والمتعة الذاتية وهذا ما يسم الفن مهما كان بميسم الأنانية، فأنا أحب وضوح الأشياء لئلا أقلل في البحث عن المعاني الداخلية. وأنا أود أن أؤكد ذاتي بواسطة رسوم زالبورتريةس وبيئتي بواسطة المنظر الطبيعي، وأنا أحب تراثي المحلي لأطمئن على وجودي الحضاري. وهكذا فإن مقاييسنا الجمالية والفنية هي وليدة سلسلة من التقاليد الفنية المتراكمة ».

إن الاستاذ شاكر حسن الذي يمثل موقفاً ثقافياً في الفن العربي الحديث، ما زال يغوص في أعماق النظرة التأملية في الفن وعندما ننتقل من كتابه (دراسات تأملية ـ بغداد ١٩٦٩) إلى كتابه (الحرية في الفن بغداد ١٩٧٤)، فإننا نسير في غياهب أفكار صوفية كثيرة الغموض، ولكنها تقدم لنا مادة فلسفية هامة تساعدنا في تحليل الفن العربي، وإن كان شاكر حسن إنما يعرضها وهو يطرح رؤية جديدة وأسلوب جديد في الفن المعاصر، استطاع من خلال طرحه أن يبرر المفهوم التجريدي في الفن الحديث(٦).

لقد وصلت به نظرته التأملية إلى البحث عن الحقيقة الكونية من خلال الفن متجاوزاً بذلك ذاته ووجوده النوعي، «لكي تصبح الرؤية منبثقة من العالم الخارجي ومتجهة إليه، عن طريق التأمل الشخصي المتجه دائماً نحو الكون وليس نحو الذات إن الفنان، بحسب شاكر حسن، يجب أن ينفصل عن جميع قوانين الوجود لكي يتصل بالمطلق أو بالحقيقة (التي هي من الحق = الله) وذلك عن طريق الفناء بهذا المطلق ومشاهدته عن طريق التأمل.

ولسوف تأخذ أفكار شاكر حسن تأويلات كثيرة، ولكن ما يهمنا منها هو مطلبه في التعرية الكاملة ازاء الكون والاندماج الكامل، إنها أفكار صوفية اشراقية ولا شك ولكنها تضع مسألة الأصالة في غير مكانها الصحيح، فالتعرية من الذات والطبيعة والتراث، هي تعليق للوجود الإنساني، مما يجعل الفنان ينطلق من لا شيء، من الفراغ.

على أن ما يعرضه من آراء إنما هو في الحقيقة مقدمة في الأصالة يبتدىء من نقطة رفض التقليد وإرضاء الأهواء وتطبيق الأساليب، وهو يقف عندها لكي يدور في دوامة الرفض لا ينجو فيها إلا عن طريق التواجد مع المطلق والمجرد متمثلاً بالكون الأعظم والحقيقة ـ الحق.

٣ـ الماضي والتراث الثقافي:

لقد كان مفهوم الأصالة قائماً على العودة إلى الماضي كما كان يفعل أصحاب الدعوة إلى الكلاسيكية القديمة في بداية القرن الماضي من أمثال دوكانسي ودافيد في العمارة والفن، ولكن هذه الدعوة فاشلة لأن آثار الماضي عظيمة بذاتها وتبعاً لظروفها، «فلا يمكن لأي هوميروس أو سوفوكلس، أو لاي دانتي أو أريستو أو شكسبير أن يظهر ثانية في عصرنا هذا، فما غنوه بتلك الروعة، غنوه حتى النهاية، وما قالوه بتلك الحرية، قالوه حتى النهاية». كما يقول هيغل، فالرجوع إلى الماضي نكسة لا يمكن تبريرها، ذلك لأن الحاضر يبقى أفضل من الماضي لأنه إضافة إلى مكتسبات الماضي وليس نقصاناً، حتى في حالات التقهقر، فإن ثمة تجارب جديدة يستفيد المرء من معاناتها، فتكسبه معرفة جديدة لوجه آخر من وجوه الحياة، ولكن الحاضر أيضاً ليس هدفاً ولا يمكن أن يكون هدفاً، لأنه غير موجود أصلاً، فجميع المنجزات التي نحققها اليوم تضاف حالاً إلى الماضي. ولكن الهدف هو المستقبل. بمعنى أن ما نكتسبه إنما هو ذخيرة وعدة للمستقبل، إن التراث يحمل صفة الديمومة أما الماضي فيحمل صفة الانقضاء والانتهاء

والتجاوز. التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ، فالتراث العربي لا ينتمي فقط إلى العصر الأموي أو العباسي أو الأندلسي أو العصور الأخرى، وإنما ينتمي أيضاً إلى جميع المراحل السابقة التي كان الانسان العربي يقدم فيها عطاياه ومنجزاته بدءاً من فجر وجوده. وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ، لأنه حصيلة التطور الفكري والعقائدي والإبداعي، كما هو حصيلة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

٤ ـ الاغتراب والأصالة:

ليست الأصالة دعوة طارئة بل هي شرط أساسي لمشروعية العمل الفني والأدبي. العمل الفني المرتبط بروح حضارة أمة من الأمم هو العمل المشروع، ولكن عندما ينفصل الفنان عن مجتمعه وتراثه إلى تقاليد وتراث أمة أخرى، فإن هذا الإنفصال الذي يسمى الهجرة أو يدعى الاغتراب Exotisme إنما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به فنان ما ويحدد هويته الجديدة. وقد لا نقف كثيراً عند هذه المحاولات الفردية. إذ ما يهمنا هو توجيه الانتباه إلى الهجرة الجماعية أو الانتماء الجماعي لحضارة أخرى أو لتراث آخر، إن هذا لا يمكن أن يأتي طوعاً حتى في المجتمعات الموحدة وذات القوميات المتعددة بل هو إذعاني جاء نتيجة ظروف الإكراه والاستلاب الاستعماري.. وهذا هو وصف الواقع الفني في البلاد العربية كلها منذ بداية السيطرة الشعوبية والاستعمارية التي كانت في الواقع سيطرة حضارة على حضارة.

ومع ذلك فإننا نقول ان هذه السيطرة الإذعانية رافقها في العصر الحديث نوع من الرغبة الطواعية بعصرنة الحياة العربية وتطويرها على غرار ما يجري في الغرب. ولقد ظهر تيار العصرنة هذا مبرراً أمام التخلف الشديد الذي آلت إليه البلاد العربية، بينما كان الغرب يجتاز الطريق في عصر النور حتى الذروة.

إن مسألة العصرنة هذه كانت في الواقع ذات حدين، فهي من جهة طريق إلى الاصلاح والنهضة لا بد أن يستمد قوته من تجارب الآخرين الناجحة، ومن جهة أخرى هي دعوة إلى الانفصال المتزايد عن روح الحضارة العربية، وهذا ما توضح لأصحاب النزعة القومية والمثقفين

المناضلين الذين وجدوا أخيراً أن خطر هذه العصرنة قد يطغي على فوائدها. وكان انتقادنا أن المعاصرة كانفتاح على تيارات الثقافة في العالم ممكنة في مجال العلم وفي مجال الوسائل والأساليب التي تختصر المسافة إلى تحقيق الأهداف الإنسانية، ولكنها تفقد مبررها في مجال التعبير عن الهوية القومية وفي مجال بناء الشخصية العربية الأصيلة(٧).

ونحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الأساليب الغربية، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية الفنية الأصيلة للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية. أما المعاصرة بمعناها العام أي معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية فهي أمر مقبول ولكن لا بد من إيضاحه.

٥ ـ الأصالة والإبداع:

ليس القصد من الدعوة إلى الأصالة والمعاصرة أن نوفق بني اتجاهين، اتجاه يسعى إلى تأكيد الحفاظ على الهوية القومية، واتجاه يسعى إلى تأكيد عالمية الفن. ولكن هذه الدعوة تعني تحقيق أصالة في الفن متجددة ومتطورة ومرتبطة بطموحات الإنسان، فالمعاصرة هنا تعني التقدم تعني التطلع نحو التجديد وتعني الإبداع، وقد نقترح عنواناً جديداً لهذه الدعوة فنقول أنها الأصالة والإبداع لكي نضع هذه الدعوة أمام أهدافها الصحيحة وننقذها من محاولة التوفيق التي يسعى إليها كثير من الذين تحدثوا في هذا الموضوع بتردد واضح وبتبني سطحي لهذه الدعوة.

يعرف الاستاذ بدر الدين أبو غازي(٨) الأصالة بقوله: «إنها صنو الابتكار والتمييز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس العربية بخصائصها وميزاتها» ويزود الاستاذ أبو غازي تعريفه هذا بإيضاحات «أن الأصالة لا تعني تقليد التراث واحتذاء أنماطه» وهي زليست نقيضاً للمعاصرة بل على العكس ان الأصالة لا تتأتى إلا إذا كنا على وعي بمطالب العصر وإضافاته المتصلة في مجال الثقافة». «الأصالة تعني التفرد والتميز. وهي من ثم قرين الابتكار».

إن الاستاذ أبو غازي يرى الأصالة مندمجة بالإبداع، وان العمل الفني يفقد أصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء أنماطه، ولكنه مع ذلك يتحدث عن المعاصرة كسبيل

مشروع لممارسة الإبداع.

أما الدكتور ثروت عكاشه فإنه يرى أن الأصالة «هي الأشكال التي ترد على النموذج الأصلي الكامن في النفس البشرية»(٩) ويوضح تعريفه الغامض هذا بقوله «الأصالة ليست صورة جامدة أو موحدة الشكل، ولكنها موحدة في الإحساس الداخلي «ان الفنان يخضع لاغراءات الوان من الثقافات المشتركة ولكن عليه أن يعود لقوة الأصالة في نفسه في المواءمة بين ما يقع له أخذاً وعطاء» ويقول «انا لنجد لكل فنان سواء أكان أصيلاً أم مقلداً نسبة معينة من الأصالة وأخرى من التقليد لا مفر منها تتفاوت قدراً»ے.

ان هذا الرأي يوضح بجلاء المنزلق الذي يمكن أن نقع فيه فيما إذا نظرنا إلى مسألة الأصالة على أنها حالة فردية وليست حالة جماعية أو قومية، وفيما إذا نظرنا إلى المعاصرة على أنها عملية أخذ وعطاء مع ألوان الثقافات المشتركة تقوم (قوة الأصالة) بتحقيق التوازن بين الأخذ والعطاء.

ونعود إلى القول أن مسألة الأصالة والإبداع هي قضية جماعية وليست عرضاً فردياً. فعندما نعتقد في فننا الأصالة، فان ذلك يعني إعادة النظر بصورة شاملة بهذا الفن الذي نمارسه والذي يفترض أن نتذوقه. إننا نقول انه إذا كانت ممارسة الفن الهجين، الفن المستورد، قد فرضتها كليات الفنون الأجنبية والمعاهد الفنية العربية التي ما زالت تطبق المناهج الغربية، فإن التذوق الفني ما زال بريئاً معافى بدليل أنه لم يستجب حتى الآن استجابة صادقة وعفوية لهذا النوع من الفن. وهذا أمر هام لم نعره بعد اهتماماً صحيحاً، بل اننا على العكس، نتهم الجمهور بالجهل وعدم الثقافة الفنية، ولكننا أبداً لم نقل، أننا نقدم لهذا الجمهور الفن الذي لم يعتد عليه ولا يتصل بجذور ثقافته وتراثه.

٦. تعريف الأصالة ومنهاج التأصيل:

ان تعريف الأصالة ما زال غير واضح عند من كتب في هذا الموضوع، فكأن هذا الاصطلاح يعني تفسيره اللفظي المعجمي. ولكنه في الواقع أصبح دلالة ومبدأ، انه عنوان لنزعة قومية تسعى إلى توضيح الهوية العربية في الفن الحديث، وعلى هذا الأساس فإن الأصالة الفنية كما نراها هي: « تحقيق عمل فني ينتمي إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية» وهذا

التحقيق يمر بثلاثة مراحل: رفض الفن الغريب أولاً والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانياً ثم مرحلة تمثل هذه الشخصية في الأعمال الفنية.

ولقد سبق أن حددنا الفرق بين الفن العربي والفن الغربي(١٠) ويبقى أن نحدد الآن، ماذا نقصد بمعالم التراث العربي الأصيل؟.

ذكرنا في هذا الفصل معنى التراث فقلنا أنه عطاء حضاري قومي متزايد وهذا يعني أنه لا بد أن نعرف أولاً تاريخ تطور هذا العطاء الحضاري الطويل منذ بدايته حتى يومنا هذا، مروراً بجميع حالات الصعود والهبوط، الأخذ والعطاء، السواء والانحراف. ويجب أن نعترف بضعف ثقافتنا الفنية، فنحن ما زلنا في بداية طريق ترجمة كتب تاريخ الفن العربي الإسلامي، وما زلنا في بداية تعليم هذا التاريخ في معاهدنا الفنية كمرحلة من مراحل تطور الفن في العالم على الأقل. إن مادة تاريخ الحضارة هي من المواد الثانوية في تعليمنا العام والجامعي، وان المؤلفات العامة في هذه المادة تكاد تكون معدومة.

ان النقص الأكثر خطورة في ثقافتنا الفنية هو عدم وضوح مفهوم الفن العربي في ذهننا. ويرجع ذلك أيضاً إلى تخلف المفكرين والكتاب عن التصدي لهذا الموضوع الهام، على الرغم أننا نستطيع أن نتعرف على الأسس الفلسفية الفنية من خلال ما كتبه الأقدمون من أمثال الجاحظ والتوحيدي والاصفهاني والفارابي. وقد يكفي أن نسوق مثلاً في ذلك ما قدمناه من دراسة تحرينا فيها المبادىء الفلسفية الجمالية عند أبي حيان التوحيدي(١١). فتبين لنا أن هذا الكاتب استطاع قبل ألف عام، أن يقدم لنا قبل غيره من الفلاسفة وحكماء الغرب، جميع القضايا الأساسية التي كونت علم الجمال وكان له في ذلك خصوصية المفكر العربي.

ولسنا ندين المفكرين العرب وحدهم، بل يشترك في هذا التقصير فلاسفة الغرب أيضاً ومفكروه الذين تصدوا لفلسفة الفن العربي، فلم يروا فيها في البداية، إلا عبقرية في الزخرفة اعترفوا بوحدة شخصيتها وبمنابعها الروحية ولكنهم لم يكتشفوا إلا متأخرين فلسفتها الجمالية المحضة(١٢).

إن البحث عن مفهوم الفن العربي يتطلب منا مثلاً أن نعرف لماذا كان مجرداً بعيداً عن التشبيه؟ ولماذا كان محرفاً عندما كان مشبهاً(١٣)؟ لماذا يخالف الفنان العربي قواعد المنظور الغربية التي قامت عليها شخصية الفن في الغرب منذ اليونان وإلى النهضة وحتى بداية هذا القرن، وهي قواعد علمية دقيقة توهم بالواقع لاعتمادها على مبادىء أثبتها العلم وأكدتها الآلة

الفوتوغرافية، لماذا هذا الرفض القديم والمستمر لهذا العلم؟ هل هو بسبب جهل هذه القواعد؟ أم هو بسبب الاختلاف الأساسي بين الغرب والشرق، بين فلسفة مادية تقوم على العقل والقاعدة، وفلسفة روحية تقوم على الحدس والخيال؟ أم هو بسبب اختلاف الرأي في مسائل الوجود والحياة والمثل الأعلى(١٤)؟...

لقد عرفنا في فصول هذا الكتاب هذا الموضوع، وأبنا الفرق بين المنظور الخطي في الغرب والمنظور الروحي في الشرق العربي، وتحدثنا عن المنظور الصيني والمنظور الهندي. إن خلاصة هذه المقارنة تبين لنا أن الموقف من الأشياء والطبيعة تحدده في الغرب الآلة وقواعد علم الضوء الثابتة بينما يحدده في الصين الطبيعة التي تجعل الإنسان جزءاً منها، وهو كذلك في الهند مع بعض المداخلة العلمية التي فرضها تأثير الغرب. أما في الفن العربي الإسلامي فإن الموقف من المرئيات يحدده مفهوم الله الذي له ملكوت السموات والأرض، وهو المنطلق والمثل الأعلى للإنسان. فالأشياء موجودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية بل عن العين الكلية. ان التعمق في هذا التحليل يؤدي بنا إلى تفسير سبب إهمال البعد الثالث عند الفنان العربي، وسبب إظهار الأشياء المرئية من عدد لا يحصى من زوايا النظر، ثم سبب التسطيح وعدم التحجيم في بناء الأشكال، وسبب عدم الفراغ في سطح اللوحة وسبب خط الأفق اللولبي في توزيع وجوه الهيئات البشرية..

بعض هذه المسائل كانت موضع اهتمام الباحثين، ولكنها مع الأسف لم تقم على أسس سليمة في تحليلها وتفسيرها، بل كان موضوع المنع (منع التشبيه) هو المنطلق الذي قامت على أساسه أفكارهم. ولكن الموضوع لم يعد مرتكزاً على هذا المنطلق الخاطىء(١٥). ولهذا فإن ثمة أساساً جديداً لا بد أن نعتمد عليه لإيضاح فلسفة الفن العربي التي نحن بأشد الحاجة للتعرف عليها لتحقيق الأصالة الفنية.

٧ـ اتجاهات التأصيل في الفن الحديث:

الخطوة الأخيرة في منهاج تأصيل الفن بعد رفض الغريب ودعم الثقافة الفنية ودراسة التراث ومفهوم الفن العربي، هي الممارسة الفنية الواعية لدورها والتي تسعى إلى تمثل الهوية العربية في أعمالها.

لا بد من الاعتراف أن منهاج التأصيل الذي نعرضه اليوم ليس جديداً على بعض الفنانين الذين يحاولون بجدية وبكثير من المسؤولية تأصيل فنهم وتعريبه، ولعلهم قد مارسوه بدقة، فنحن من خلال اشتراكنا في المؤتمرات واللقاءات العربية واحتكاكنا بالفنانين العرب وبآرائهم التي عرضوها نستطيع أن نقول: أن اهتمامهم جاد إلى حد كبير. ولكن هذا لا يمنعنا من القول أيضاً أن نتائج ممارستهم لم تكن على صعيد واحد من الأصالة ومن الانتماء العربي، وذلك لأن تجاربهم ومحاولاتهم كانت فردية وغير مدروسة، ثم ان رؤيتهم هذه صدرت من زوايا مختلفة نستطيع أن نستبين منها الزوايا التالية:

أ ـ التقاليد الشعبية:

لقد كانت مظاهر الحياة الشعبية والفنون والتقاليد المحلية هي من معالم الأصالة في الفن، ولقد اهتمت أكثر الفنون الشرقية بالمواضيع والأساليب الشعبية كشكل من أشكال التأصيل في الفن. ولقد ازداد اهتمام الفنانين العرب بهذا الاتجاه، ولكن العيب في ذلك هو أن الفنان اهتم بالموضوعات الشعبية ولم يهتم بالأسلوب والجمالية العربية التي حددت معالم الفن الشعبي والفن التقليدي، ولذلك فلقد أصبحنا نرى فنانين واقعيين وانطباعيين وتكعيبيين بل وسرياليين يمارسون تصوير التقاليد الشعبية، وهذا ما يفقد هذه المحاولة طابع الأصالة ويكشف عملية الافتعال فيها.

ب ـ الرقش العربي والكتابة:

أما تمثل الرقش العربي والكتابة فهي محاولة مقبولة إذا كانت تقوم على الابتكار والتجديد. ولكنها محاولة خاطئة إذا كانت لتبرير نزعة غربية كالتجريدية(١٦) أو كانت لتكرار الماضي ولو مع بعض التحوير والتمويه.

جـ ـ المبادهة والعفوية:

ويجب أن نقف قليلاً عند محاولات المبادهة والعفوية فلقد أسيء فهمها ونظر إليها بكثير من الارتياب أحياناً. ففي المغرب العربي يعتبر هذا الفن الذي أطلق عليه لغة الساذج(١٧). انه صنيعة المستعمر، ويرى الفنان المغربي محمد شبعة أن ظاهرة الفن الساذج «تطابق تخطيطاً

ثقافياً استعمارياً متعمداً يرمي إلى التأكيد بأنه ليس بامكان بلد متخلف أن ينتج إلا فناً متخلفاً، وأنه لن يتأتى للفنان في هذا البلد أن يشارك أو يسهم في الحركات التشكيلية العالمية، أو أن يتوفر على زاد ثقافي، أو تكون له انهماكات استتيكية معاصرة».

والواقع أن هذا الرأي إضافة إلى الآراء الأخرى المناهضة في المغرب لمدرسة الفن الساذج، إنما يقوم على رد الفعل الذي يتأتى عن التشجيع المفرط الذي يبديه الأجانب والسياح لهذا النوع من الفن. ولقد اعتبر هذا الموقف محاولة لتكريس التخلف والبدائية ولربط الفن بالفولكلور. « وهي محاولة ابتدأها الأجانب المستعمرون وتابعها الأجانب الزائرون. الذين احتضنوا معارض الساذجين واقتنوا أعمالهم كما فعل أندريه مالرو الذي اشترى لوحات الورديغي ليعرضها في متاحف باريس، وكما فعل بول باولز الذي ساعد أحمد الأدريسي اليعقوبي على تنظيم معرض له في نيويورك».

ونحن نرى أن تقدير الفن الساذج من قبل المتذوقين الأجانب لا يفسر بالضرورة نية سيئة لتكريس التخلف، بقدر ما يعني محاولة البحث عن فن أكثر أصالة وابعد عن تقليد الاتجاهات الغربية، وهو الطابع المميز للفن التشكيلي في المغرب مع الأسف.

إن البحث عن فن أكثر أصالة في البلاد العربية يحمل وجهاً منزهاً، يبدو من خلال ما استوحاه بول كلي خلال زيارته لتونس ومصر، واكتسابه الواسع من الفنون العفوية والبدائية، وإظهار ذلك في فن ساذج ولكنه يحمل سمة أصيلة لم يستطع الفنانون العرب حتى بعد بول كلي اكتشافها وتمثلها.

ولكن لا بد من التمييز بين الفن الساذج وبين السذاجة في الفن، فالفن الساذج هو فن تلقائي لا يقوم على ثقافة نظرية فنية غريبة، ولكنه يقوم على حس نظيف يربطه بالعالم الخارجي المألوف ارتباطاً طفولياً. ولكن عيب هذا الفن أنه أيضاً لا يقوم على ثقافة فنية محلية ولم يستطع أن يتعرف على الجمالية العربية المتميزة. ولذلك بات فناً جنينياً يعيش في رحم التراث، ولم يتنسم بعد هواء العصر، ولم ينم لكي يجابه تيارات الفن المتطورة في العالم، ومع ذلك أراده نقاد العالم وفنانوه مثالاً لكي يجابه ذلك السقوط المريع، وذلك الانحطاط المتسارع نحو العدمية في الفن الغربي. لقد ذهبت أعمال أبو صبحي التيناوي(١٨). (هذا الإنسان العادي الذي يمارس الرسم على الزجاج مكرراً مواضيع عنتر وعبلة والزير سالم) إلى باريس وفرانكفورت

ونيويورك كشاهد على فن محلي سوري. وذهبت كذلك أعمال بايه وحسن بن عبورة من الجزائر إلى العاصمة الفرنسية لتعرض في أحسن صالاتها(١٩). وأمثلة أخرى كثيرة أعجبت المتذوقين والمشاهدين وكتب عنها مع الإشادة بطرافتها وبساطتها وغرابتها عن المألوف والمتبع في الفن.

وقد يكون هذا الشعور بالغرابة والطرافة أول الاعتراف بأصالة هذه الفنون، ولكننا لن نذهب بعيداً في ذلك لأننا ما زلنا نفتقد في بعض هذه الأعمال الجمالية العربية.

أما السذاجة في الفن، فهي محاولات عابثة يقوم بها من تساوره نفسه باللعب بالألوان والخطوط أو تحمله نفسه على تقليد المحاولات الساذجة أو الفنون البدائية وافتعالها، أو تدفعه إلى ممارسة أعمال مجانية مكونة من خلائط أو لصائق أو بقع عفوية، ويسمى ذلك شيئاً فنياً.

إن التمييز بين الفن الساذج والسذاجة في الفن، هو التمييز بين المشروع وغير المشروع، الجمالي وغير الجمالي، الفني وغير الفني، وهو أمر لا يصعب على العين الناقدة تمييزه. وعلى هذا الأساس نرفض أن ندافع عن السذاجة في الفن أو عن فن « يقوم به أطفال بالتبني داخل عائلات فرنسية واسبانية... ثم يرغب الاستعمار الجديد في تشجيع ذلك الفن الساذج بواسطة المصالحة الثقافية ليجعل منه تعبيراً شعبياً في مواجهة النزعة الثقافية النخبوية الجافة الناقدة لكل رونق أصيل» انه هو العبث القابل للاستغلال والمتعارض مع جدية التأصيل، والذي نحاربه ونؤيد كشفه وقمعه.لقد كان رأينا(٢٠) أن البديهة هي الموقف الأول المباشر المنزه عن التأثيرات الخارجية، وقلنا ان التخلص من التأثيرات الدخيلة والصدق في التعبير هما الركنان الأساسيان لمفهوم الأصالة، وهما السبيل لاستيعاب التراث ولاستمرار التقاليد الحضارية، والتزام قضايا الإنسان العربي المعاصر.وما زلنا نعتقد أن نقطة البداية في عملية التأصيل هي التخلي عن الجماليات الغربية والكف عن التقليد، وتقييم تجارب المبدعين من خلال مفاهيمنا وتقاليدنا وظروفنا وطموحاتنا.

٨ـ مسألة الالتزام:

ان المسألة التي تبدو أكثر أهمية هي مسألة الالتزام، ومع تأكيدنا لرأينا في الالتزام وتميزه عن الإلزام، ومع إيماننا بالحرية الإبداعية المسؤولة فإننا نرفض القول أن الالتزام مسألة منفصلة عن مفهوم الأصالة، وأن الفنان الملتزم يمكن أن يكون أصيلاً أو هجيناً في أسلوبه. وأن

الالتزام مسألة مضمون وموضوع وأن الأصالة هي مسألة أسلوب. بل إننا نرى التحاماً صحيحاً بين الأصالة والالتزام، فإذا كانت الأصالة تمثل التراث من أجل بناء المستقبل، فان التزام القضايا العامة هو النسغ الذي يغذي الممارسة الفنية، من عملية التمثل حتى تحقيق الهدف.

ولقد بدأ الالتزام في محاولات التأصيل عند بعض الفنانين على شكلين، الشكل الأول عقائدي والشكل الثاني موقفي.

أما الشكل العقائدي فإنه مستمد من مبادىء الجدلية التاريخية التي عرضناها ومن مفهوم الواقعية الاشتراكية في الفن، ولا بد من القول أن أصحاب هذه النزعة من الفنانين العرب، أصبحوا ينظرون إلى مفهوم الالتزام نظرة جديدة.

لقد اعترف شوكت الربيعي قائلاً «*ان البحث عن الأصالة مسؤولية ثقيلة لا يطيق تحملها*» وهو في صدد حديثه عن جواد سليم يقول «استطاع أن يتفهم موقفه من التاريخ الضخم في العراق.. وأراد أن يربط بين التراث والمعاصرة...»(٢١).

زمن هذا المنطلق بدأ جواد سليم وعيه الحقيقي بوجوده كإنسان عربي يعيش في وطن يمتد بعيداً في أعماق ما قبل التاريخس.

زلم أفعل كما كان جواد يحاول، وما زال غيره أمثال جميل حمودي ومديحة عمر وشاكر حسن آل سعيد وضياء عزاوي. بل لا أطيق هذا العبء الثقيل من المسؤولية(٢٢).

هذا التصريح الصادق الذي ينطق به فنان يعاني أزمة التعبير بعد أن عانى أزمة الشكل، لا يقف من الأصالة موقف النظري المتعصب بل يقف منها موقف الفنان، الذي يجذبه الواقع المعاش فيكون قضيته الأولى التي يرى من خلالها تاريخ الإنسان قبل أن يرى تاريخ فن هذا الإنسان، ومع ذلك فإنه أمام حياة الفلاحين في الأهوار أصبح يرى بوضوح ماذا يعني ذلك في العالم البلاستيكي «*لقد شهدت فلاحينا السومريين حاضرين في أبطال الهور هؤلاء*».

أما الفئة الثانية فإن التزامها كان مقترناً بالدعوة إلى الأصالة، إنهم يعتقدون أنهم يمارسون *الأصالة الفنية* في كل مرة يعبرون فيها عن موقف قومي وعن قضية شعبية عامة. ولقد ظهر هذا التيار العفوي كرد فعل، ازاء الاعتداءات الامبريالية والصهيونية ـ العدوان الثلاثي على بور

سعيد ١٩٥٦. وحرب ١٩٦٧، وكموقف أدبي لدعم التحرر والصمود كحرب التحرير الجزائرية ١٩٥٤ وحرب تشرين ١٩٧٣.

٩ـ المؤتمرات وتخطيط التأصيل

لقد انتقل الحديث عن الأصالة بعد نكسة ١٩٦٧ من موقعه الهادىء المنفعل الذي يسعى إلى تنظير مفهوم الأصالة وجعلها سمة الحركة الفنية العربية الحديثة، إلى موقع الحماسة التي تكونت نتيجة النكسة، كرد فعل لبناء فن أكثر التزاماً وتحرراً، بل إلى تحقيق سيادة قومية لا تتحكم فيها الثقافات والفنون الوافدة من بلاد تسهم في القضاء على الوجود العربي، بعد أن أتخمت من استلاب موارده وحقوقه.

ولهذا فإننا نرى هذه الفئة وقد اتسمت في موقفها المتحمس بالسمات التالية: ان موقفها ذرائعي وليس هو عقائدي، فهي لا تنظر إلى الأصالة على أنها منطلق أساسي لبناء فن قومي، بل هي تنظر إليها على أنها موقف مجابه، ورد فعل رافض، وهي وسيلة إنقاذ فعالة، ولم تعمد هذه الفئة إلى ممارسة فن قومي بل إلى ممارسة موضوعات قومية، أو استعارات وتقليدات تراثية.

ولذلك فان هذه الفئة لم تقدم أمثلة كاملة على الأصالة في الفن العربي، ولا بد من القول أن الممارسات الفنية السطحية وفقدان المثال والنظرية أديا إلى تمييع مفهوم الأصالة. ومع ذلك فلقد رافق هذه المحاولات الفردية والتلقائية لقاءات عربية متعددة رعتها هيئات دولية وعربية. ولقد بلورت هذه اللقاءات المفاهيم الأولى للأصالة.

ففي عام ١٩٧١ عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (اليكسو) مؤتمراً تحت عنوان «الأصالة والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة» في القاهرة ٤ـ١١/١٠/١٩٧١.

ثم كان «مهرجان الواسطي» بغداد ٦/١٠/١٩٧٢ مناسبة لوضع مسألة التراث والأصالة في مكانها الصحيح من اهتمام المفكرين والفنانين.

وأعقب هذا المهرجان مباشرة «المهرجان العربي الأول» في دمشق ٢٣/٢٨/١١/١٩٧٢ الذي جعل محوره الحديث عن الفن القومي، وعن الالتزام.

وفي دمشق دعت المنظمة العربية « أليكسو» إلى عقد «المؤتمر العربي الأول للفنون الجميلة» في دمشق ٦/١٢/١٩٧٢، وقد اهتم المتحدثون في إبراز قضية الأصالة والتراث.

وخلال المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ـ بغداد ٢٠/١٠/١٩٧٣ كان الموضوع الأساسي الذي شغل المؤتمرين هو الأصالة والتجديد.

وفي تونس دعت منظمة اليونسكو إلى ملتقى حول الفنون العربية ـ الحمامات تونس ٢٢ـ٢٧/٤/١٩٧٤، بحث فيه موقف الفنان العربي من التراث ومن ضياع الشخصية.

وقد رافق هذه اللقاءات الفكرية، احتكاك فني عن طريق المعارض العربية، كان أولها المعرض الذي أقيم خلال مهرجان الواسطي في بغداد، ثم المعرض الذي أقيم في دمشق خلال المهرجان العربي الأول، ثم المعرض الذي رافق المؤتمر الأول للاتحاد في بغداد. وخلال هذا المؤتمر الذي تم فيه التصديق على النظام الأساسي للاتحاد، تقرر إصدار نظام معرض السنتين العربي ولقد أقيم المعرض الأول في بغداد من ١٥/٣ـ١٥/٤/١٩٧٤ وأقيم المعرض الثاني في الرباط من ٢٧/١٢/١٩٧٦ـ٢٧/١/١٩٧٧.

٩٢

ولقد صدرت مجلات فنية لعبت دوراً هاماً في نشر الأفكار الفنية وتبادلها مثل مجلة (التشكيلي العربي) التي صدر منها عددان وهي مجلة الاتحاد. ومجلة (فنون) التي ظهرت في الرباط منذ عام ١٩٧٦ عن وزارة الشؤون الثقافية. عدا عن مجلتي (Integral) التي يصدرها بالفرنسية محمد مليحي من الدار البيضاء، ومجلة (ابتكار) التي تصدرها جمعية التشكيليين المغاربة في الرباط منذ عام ١٩٧٦، ومجلة (الحياة التشكيلية) التي تصدرها وزارة الثقافة بدمشق. وتضمنت هذه المجلات أبحاثاً وحوارات تتعلق بشخصية الفن العربي وسبل تأصيله. ولا بد من ذكر المحاولات المبرمجة التي قامت بها هيئات رسمية على طريق تحقيق الأصالة الفنية. فثمة تجربة هامة قامت بها مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء (المغرب) على يد الفنانين محمد المليحي ، فريد بلكاهية وعطا الله، وكانت المحاولة تهدف إلى إعادة النظر في طريق التعليم الأكاديمي التي كانت تنهجها المدرسة على يد أساتذة أجانب، والبحث في التراث

القومي، البسط (الزرابي)، النقش على الخشب، الخط العربي، الحلي، الخ.. كنماذج يمكن أن يعمق الفنان دراستها من جديد انطلاقاً من مفاهيم جديدة تساعده على تطوير تجربته التشكيلية، وربطها بجذوره التاريخية والإنسانية والنفسية(٢٣).

وفي مصر فلقد قام الفنان حامد سعيد بتكليف من وزارة التربية والتعليم ومنذ عام ١٩٤٦ «بتجربة رائدة جمع لها نخبة من خريجي المعاهد الفنية لإعادة تثقيفهم عن طريق الوصل بينهم وبين تراثهم وبين الثقافة والمعاصرة من جهة أخرى، ومن ثم تجسيد هذا كله في إنتاج فني(٢٤)».

ثم أخذت هذه التجربة شكلاً آخر على يد حامد سعيد نفسه ولكن بإشراف وزارة الثقافة التي أسست مركزاً للبحوث الفنية، الهدف منه أن يتاح للفنان أن يبحث عن قيمه الموروثة وتجديد اهتمامه بها والعمل على تأصيل الفن الحديث من خلال الثقافة الفنية القومية والتجارب الموجهة.

وتطورت هذه التجربة إلى إنشاء مركز الفن والحياة الذي يهدف بدوره أيضاً إلى ربط الفن المؤصل بتيار الحياة، ولهذا أمكن إفساح المجال أمام الفنان لتحقيق عطاء فني جيد، ولقد علق هربرت ريد على منجزات هذا المركز بقوله: «لا أجد تشبيهاً مثالياً متطابقاً مع فلسفة هذه المدرسة في الفن سوى أن أردد عبارة وليم بليك الرائعة: اننا لنرى الكون في حبة الرمل والسماء في زهرة برية(٢٥)».

وإذ أضيف إلى هذه التجارب تجربة «مرسم الاقصر». وهي التجربة التي تتيح للمتفوقين من المتخرجين من كليات الفنون الجميلة في مصر التفرغ للفن مدة سنتين في محيط شعبي ومصري أصيل، لمعايشة الحياة والتقاليد ومظاهر الفن الشعبي. فإننا نكون قد قدمنا أمثلة عملية ناجحة لمحاولة تأصيل الفن عن طريق الممارسة العملية الموجهة.

ويجب أن نذكر أن منظمة اليونسكو قامت بمجهود مبارك في مجال البحث عن الأصالة في الفنون العربية. ففي ملتقى الفنون التشكيلية في الحمامات (تونس) في ١٩٧٤/٤/٢٢، قام عدد من المختصين بتقديم دراسات عن واقع الفن العربي في بعض الأقطار العربية ـ مصر ـ سورية ـ لبنان ـ الجزائر ـ المغرب، وكنا قد قدمنا عن سورية بحثاً في الفن التشكيلي في سورية وعلاقته بالظروف الاجتماعية والسياسية. وكان اقتراح الدكتور ثروت عكاشة انشاء مركز لتأصيل

التراث في البلاد العربية من الناحية الخلاقة لا الناحية التسجيلية، واقترح ان يكون دوره:

- تكوين الرواد لحمل أعباء النهضة الفنية في البلاد العربية مرة أخرى، مبرأة من التبعية.
- اختيار الرواد المرتبطين بالتراث من ذوي البصيرة النافذة والوعي المتاح، ومنحهم كل إمكانات العمل، عاهدين إليهم بمجموعة من الدارسين يرعونهم.
- الربط الواعي بين المنجزات الفنية وبين كل الناس، بالصناعة وشتى وسائل النشر... الخ..

في السنة التالية وخلال مؤتمر الفن التشكيلي في الوطن العربي بدمشق ١٧ـ٢٦/٥/١٩٧٥ تبنت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم هذه الفكرة وقرر المؤتمر إنشاء المركز في الرياض وتطوعت المملكة العربية السعودية للإسهام في الانفاق عليه. ولكنه لم ير النور بعد.

ولا بد أن نذكر التجربة الرائدة التي قمنا بها في سورية لافساح المجال أمام الفنان لممارسة عمليات تأصيل الفن وتوجيه الناشئين نحو التراث للتعرف عليه والاستفادة من خصائصه. وذلك بإنشاء مراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي والتي ظهرت في أكثر محافظات القطر.

ومن المؤسف أن هذه المراكز اقتصرت على الناشئة ولم تستطع أن تستقطب الفنانين الذين اكتفوا بتقديم خبراتهم الفنية وتوجيهاتهم إلى الناشئة من خلال الدروس والمحاضرات التي كلفوا بتقديمها. وما زالت هذه المراكز مؤهلة للقيام بهذا الدور الهام الذي أنشئت من أجله.

يتبين لنا من هذا العرض ان مسألة الأصالة تزداد وضوحاً يوماً بعد يوم، نتيجة الممارسات الفكرية والتطبيقية على الرغم مما يشوبها من غموض في آراء ومواقف المؤمنين بها.

بيد أن تحقيق الأصالة لا يتم إلا بوضع المنهاج الذي أوضحت نقاطه في برامج الثقافة والتعليم الفني، وهذا ما دعونا إليه في مؤتمرات عديدة.

هوامش

---

(١) انظر مقالنا، الأصالة في الفن، ـ مجلة الثقافة العدد ١٩٠ ـ دمشق ١٩٧٧ وفيه أجزاء من هذا البحث.

(٢) أنظر ـ إبراهيم مرجان: الفن في مصر الحديثة في علاقاته الإجتماعية الثقافية ص ١٥ ـ ١٩٧٤ وانظر أيضاً كتاب أنور عبد الملك بالفرنسية،(مستقبل الثقافة في مصر).

(٣) انظر محمود صبري: التراث والمعاصرة في الفن، بحث القي في المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين بغداد ١٩٧٢.

(٤) نفس المرجع.

(٥) شاكر حسن آل سعيد. زالرؤية الفنية التأملية أو مقدمة في معنى الحقيقة الكونيةس.

(٦) انظر دراستنا: التجربة الكتابية في الفن العربي الحديث الموقف الأدبي العدد ٧٦ دمشق ١٩٧٧.

(٧) انظر كتابنا: الفن والثورة ص١٨٨.

(٨) بدر الدين أبو غازي: مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية، بحث مقدم إلى مؤتمر الفنون التشكيلية في الوطن العربي دمشق ١٩٧٥.

(٩) د. ثروت عكاشة: المشاكل المعاصرة للفنون العربية ـ بحث مقدم إلى ملتقى اليونسكو حول الفنون العربية ـ الحمامات تونس ١٩٧٤.

(١٠) انظر دراستنا المنشورة في مجلة المعرفة العدد ١٨٤ لعام ١٩٧٧.

(١١) انظر كتابنا علم الجمال العربي عند أبي حيان التوحيدي ـ بغداد ١٩٧٠.

(١٢) انظر الكتاب السابق الذكر.

Papadopoulo: L «Islam et l» art musulman, Mazenod 1976.

وانظر أيضاً كتابه:

L» esthetique de l» art musulman. La peinture, 6 vols Paris 1972.

(13) انظر كتابنا أثر العرب في الفن الحديث.

(١٤) انظر بحثنا في الفصل الأخير.

(١٥) انظر.. O. Grabar: Formation of Islamic Art.

(16) انظر بحثنا عن التجربة الكتابية في الفن ـ السابق الذكر.

(١٧) انظر د. حسن المنيعي ـ حول الفن الساذج في المغرب في مجلة التشكيلي العربي العدد ٣ ص٥٢. وانظر نفس المقال منشوراً في مجلة الفنون (المغربية) العدد ١ـ٢ ص٢٥٩.

(١٨) انظر دراستنا عن تطور الفن السوري خلال مئة عام ـ الحوليات الأثرية العربية السورية العدد ٢٣ دمشق ١٩٧٣.

(١٩) انظر كتاب متاحف الجزائر والفن الجزائري الشعبي والمعاصر ـ الجزائر ١٩٦٣ ص٨٤.

(٢٠) انظر مقالنا الأصالة والبديهة ـ الموقف الأدبي العدد ٦ـ١٩٧٤.

(٢١) شوكت الربيعي: تجربتي تقودني إلى ألم الفلاحين ـ وقائع المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب ص١٥٩.

(٢٢) المرجع السابق.

(٢٣) دليل مدرسة الفنون الجميلة ـ الدار البيضاء عام ١٩٦٩.

(٢٤) د. ثروت عكاشة: المشاكل المعاصرة للفنون العربية، نفس المرجع المشار إليه.

(٢٥) د. ثروت عكاشة: نفس المرجع السابق.

الفصل الخامس:
المنظور في الفن الشرقي والغربي

١ - الخصائص الروحية للفن الإسلامي.

٢ - أنواع المنظور.

٣ - المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي.

٤ - المنظور اللولبي.

٥ - المنظور الروحي للفن الحديث.

١ـ الخصائص الروحية للفن الإسلامي:

يبدو أحياناً أن الوظيفة الأساسية للفن هي الدلالة الفكرية أو الأدبية، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة. ولكن الفن العربي يبدو على النقيض متحرراً من هذه الوظيفة مستقلاً بذاته، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة، أو على جدار بناء أو على آنية ما، تبقى مستقلة عن الواقع بل تحمل واقعاً جديداً كما يقول وررنغر(١)، وهي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة والسعي نحو التعبير عن الذات، كضورة أو كرقش أو كصيغة تصويرية، فعندما يريد فنان ما أن يباشر عملاً تصويرياً، فإنه يبتدىء أولاً بوضع المخطط الأولي الذي سيوزع عليه عناصر موضوعه.

هذا المخطط يعادل المخطط المنظوري الذي يضعه الفنان الغربي، والذي يقوم على علاقات فيزيائية ضوئية تحدد حجوم وأبعاد العناصر في نطاق البعد الثالث للوحة.

ولكن الفنان العربي عندما يخطط للوحة فإنه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي، بل هو يسعى إلى تصوير الأشياء من حيث هي موجودة بذاتها.

إن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي«الله»، ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأزلي.

لقد استعار بابادوبولو Papadopoulo(2) كلمة زطرحس للدلالة على عملية التخطيط الأولي هذه، ونحن نرى أنها تعني مخطط روحي Diagramme spirituel، ذلك أن الفنان العربي يحاول أن يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي.

إن تأمل التصوير الإسلامي مهما كان نوعه، ومن أي عصر كان، يبين لنا أن هذا الفن لم يعتمد في تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور الخطي. فلا وجود لخط أفق معين، ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب، بل ان كل عنصر من عناصر صورة ما يقع على خط أفق خاص. وإذا جاز لنا أن نتحدث عن أشعة إسقاط، فإننا في الفن الإسلامي على العكس نرى نقاط اشعاع تنتشر في أنحاء اللوحة كلها، فكأنما الأشياء ذاتها هي مصدر الرؤية.

٢ـ أنواع المنظور:

يعتمد الفن في الغرب منذ العصر الاغريقي الكلاسي على المنظور الخطي في التصوير، بينما يعتمد الفن الصيني على المنظور الطبيعي، أما العرب والمسلمون خاصة فقد قام التصوير في فنهم على منظور روحي.

ويبدو المنظور الروحي في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة مطلقة عندما تنقلب إلى أشكال هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل، منفصلة نهائياً عن مدلولها وعن نسبياتها إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى أي إسقاط أو إشعاع. ولكن ثمة انديا ح في تكوين هذه الأشكال المجردة. على أن مسألة المنظور تبدو أكثر وضوحاً في مواضيع التصوير التشبيهي نظراً لعلاقته بالواقع.

ومع أن الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الإسلام، والمتأثرة بالتعاليم الاغريقية التي تمجد المحاكاة وتؤكد أهمية القانون العلمي في العمل الفني، فإن الفنان العربي استمر بعد الإسلام محتفظاً بطابعه الروحي القديم، منذ بداية ظهور الفن العربي في الألف الثالث قبل الميلاد. وقد تجلى هذا بطابع رسم الأشخاص والأشكال وفق منظور خاص نطلق عليه اسم «المنظور الروحي».

آ ـ المنظور الخطي:

لكي نوضح مفهوم هذا المنظور لا بد أن نعرض لمفهوم المنظور الخطي (شكل ـ ١) الذي قام عليه الفن الغربي منذ عهد الاغريق. والذي نراه في الأعمال الفنية القديمة، ولقد قام المؤرخ بلينيوس الصغير بعرض دور كبار المصورين الاغريق في ابتكار هذا المنظور، وفي أحكام تنفيذه، ويذكرمن هؤلاء المصورين أبوللودور Apollodor وزوكسيس Zeuxis وباراسيوس Parrhasios. ولقد حاول بطليموس وفيتروف وهما من أشهر علماء الهندسة في العهد الروماني إيضاح قوانين المنظور البصري في العصر الكلاسي، على أن علماء ومعماريين من عصر النهضة وهم ورثة التقاليد القديمة، هم الذين قدموا لنا أسساً علمية لهذا المنظور ما زالت قائمة حتى اليوم، استطاعوا بها أن يحددوا نظرية البعد الثالث. وكان الفنانون والمعماريون من أمثال برونللسكي Brunelleschi وجيوتو Giotto والبرتي Alberti وآخرون، رواد المنظور الخطي الذي أصبح من أهم أسس الفن الغربي.

والمنظور الخطي يعتمد على مبدأ أساسي هو أن المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره، هو خط الأفق، وأن الأشياء أيا كان موقعها، ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق وذلك على شكل أشعة متجمعة(٣).

وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعادة تمثل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظوراً إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة.

والمنظور الخطي، بذلك هو قانون وضعي يفرض نفسه على الفنان، بل يصبح هذا القانون أساساً لتقييم نجاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد، كما تم لروبنز Rubens بعد أن صور لوحته المشهورة «العشاء في كانا». ان هذا القانون المسبق كان سيفاً مسلطاً على حرية الفنان زمناً طويلاً، مما دفع الفنان المعاصر إلى الثورة على هذا العلم بكل عنف.

ولقد كان سيزان Cezanne وفان غوخ Van Gogh وغوغان Gaugin من أوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الاوقيانوس

أما ماتيس Matisse وبول كلي P. Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم، فلقد أصبحوا أكثر رفضاً لمفهوم المنظور الخطي، بعد أن زاروا البلاد العربية واتجهوا إلى التعمق في أسرار المنظور العربي الروحي غير العقلي(٤).

ب ـ المنظور في الشرق ـ الهند والصين:

إن المنظور الشرقي الذي تبناه الصينيون على أرقى مثال، يختلف اختلافاً بيناً عن المنظور الغربي. ولكن بين هذين المنظورين هناك المنظور الهندي الذي يتعلق بالغرب بسبب التأثيرات التي تلقتها الهند عن أوروبا تبعاً لنفوذها السياسي والحضاري على الهند. على أن التأثير الصيني بدا بوضوح في اليابان حيث تبنى الفنان الياباني مفهوم المنظور الصيني إلى أبعد الحدود.

المنظور الهندي اقترب إذن من المنظور الخطي الغربي ولكنه بقي متعلقاً بالمنظور الصيني. لقد أخذ من المنظور الغربي خط الأفق كأساس، ولكن عوضاً ان يحوي هذا الخط نقطة هروب واحدة، فإنه أصبح يحوي عدداً من هذه النقاط، بل ان خط الأفق نفسه يتعدد في كثير من الأحيان في المشهد الواحد(٥).

وهكذا فان المشاهد هنا لا يفترض فيه الثبات في مكان واحد. كما هو الأمر في المنظور

الغربي، بل ان الأمر متروك للفنان الذي يظهر الأشكال على هواه، فتبدو الأشياء بوقت معاً مرئية من جوانبها المجابهة والمخفية. (انظر شكلي: ٢ . ٣).

ان هذه الرؤية الشاملة هي نتيجة للعقيدة البوذية التي يشترك فيها الهنود مع شعب الصين واليابانيين، والتي تقوم على مبدأ وحدة الوجود وتناسخ الأرواح، والله والمخلوق في هذه العقيدة واحد والروح سرمدية.

وتتضح هذه المبادىء العقائدية قديماً عند أهل الصين، وتقوم على أسطورة تزعم أن معبوداً اسمه «بان كو» خلق الأرض منذ مليوني سنة وكانت الرياح والسحب من أنفاسه، وكان الرعد صوته والأرض كانت من لحمه، والشجرة من شعره والمعادن من عظامه والمطر من عرقه، والخلائق كلها من الحشرات التي كانت عالقة بجسمه. ويبدو من هذا الوصف الأسطوري لإله الصين القديم، أن الطبيعة هي الإله الحق. ثم تمثل هذا الاتجاه في تقديس الطبيعة عند الحكيم (لودزه) الذي ظهر في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ووضع كتاباً للقانون (آلدو) وهو مذهب يقوم على صوفية الاندماج بالطبيعة.

ثم ظهرت الكونفوشيوسية عام ٥٠٠ ق.م والتي كانت تسعى للسمو عن طريق الفن. على أن ظهور البوذية في الهند وانتقالها إلى الصين أكد قدسية الطبيعة من جديد، إذ أصبحت الموضوع الأساسي في التصوير ولها شكل خاص صوفي ضبابي ومجيد، وكانت ممارسة الفن كالعبادة فيها نشوة الاتصال بالخالق.

ان هذه المبادىء العقائدية والتي تقدس الطبيعة، وتجعل الإنسان مندمجاً بها وجزءاً منها، بل هو جزء من الإله والطبيعة، هذه المبادئ كانت أساس المنظور الصيني المختلف تماماً عن مفهوم المنظور الخطي الغربي دون أن تربطه به أية صلة.

ويقوم المنظور الصيني على أن خط الأفق لا يقع أمام المشاهد بل خلفه (وذلك لأن الإنسان جزء من الطبيعة، كما أوضحناه) ثم ان نقاط الهروب أيضاً تتجمع في الأبعاد، وهكذا فان الأمر يبدو مختلفاً جداً عنه في المنظور الغربي. فالفنان الصيني يعطي قيمة واضحة للفراغ ويفتح الأفق على اللامتناهي.

٣ـ المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي:

لقد تطور علم المنظور حتى ارتبط بالعلوم الرياضية وأصبح أساساً يطبق في الرسم والتصوير، ومع أنه يبقى ناظماً لدقة التعبير عن الواقع، إلا أن عيبه القوي في سيطرته على الفنان والتحكم في رؤيته للأشياء، مما أدى إلى رفضه في العصر الحديث حيث تسابق الفنانون إلى تحطيمه ومخالفته، وكان الانطباعيون من أوائل الذين أنهوا سيطرة هذا العلم على الفن. ولا شك أن هؤلاء كانوا قد تأثروا بمبادىء الفنون الشرقية. واستطاع بعض الفنانين اللاحقين التحول نهائياً عن المنظور البصري وقاموا بتطبيق المنظور الإسلامي الذي يقوم على مبادىء غير رياضية وغير ضوئية، ولكنها مبادىء روحية تصاعدية. فما هو مفهوم المنظور الروحي في الفن الإسلامي؟

إذا عرفنا المنظور البصري بأنه العلم الذي يحدد رياضياً أوضاع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث، انطلاقاً من زاوية البصر واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر، فإننا بذلك نضع أساساً لتمييز المنظور الروحي الإسلامي ولابراز خصائصه.

١ـ وأول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين، ان المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر، فيما نراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح، أو هو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء.

٢ـ ولهذا نقول ان مهمة الفنان العربي كانت دائماً التعبير عن الرسم بذاته فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته.

٣ـ لقد اهتم المصور في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه. فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه يعني وعاء المضمون الروحي للأشياء، هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء دون مقدرة الإنسان. على عكس الفنان الاغريقي أو فنان عصر النهضة الذي سعى دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني، ولذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التي تحدد الأصول المطلقة للجمال والواقع الأمثل.

٤ـ وثمة أمر مهم في المنظور الروحاني، هو أن الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله، لأنه

من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً بالنسبة للإنسان. وهكذا فان الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة، بين رؤية الله ورؤية الإنسان، ولكي نوضح هذه الخصيصة نستعير الشمس كمصدر ضوئي شامل ونأخذ الشمعة كمصدر ضوئي محدد، ونحن نعرف أنه ليس للشمس زاوية ضوئية على نقيض الشمعة، ولذلك فإن الأشياء المتعاقبة في الحزمة الشمسية تظهر بقياس واحد وانعكاسها واحد، أما الأشياء المتعاقبة في الحزمة الضوئية الصغيرة فهي ذات قياسات متغيرة يتحكم فيها قانون المنظور الضوئي اياه.

ولكن المثال يبقى قاصراً، فإذا كانت أشعة الشمس اسطوانية وأشعة الشمعة مخروطية فان للاشعتين مصدراً ضوئياً ثابتاً لا يسقط على الأشياء إلا من جانب واحد، أي أن الرؤية في الحالين تكون من جانب واحد. أما الرؤية الإلهية فهي اشعاعية لشمولها وضخامتها، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لانها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لأن الله يملأ الوجود. وهكذا فإن حزم الرؤية الإلهية المسلطة على الأشياء بزوايا قائمة لا تتجمع في مصدر واحد، بل انها لتصدر من جميع الاتجاهات. ولأن الفنان عاجز عن أن يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فإنه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الإلهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد. وهذا ما سعى بيكاسو إلى تقليده دون نجاح كامل.

٥- وهنا نقول، إذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله، فإن هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يفرض مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادىء الفن وهي الطرافة والجدة.

٦- ومع ذلك فان المنظور الروحي لا يتنكر للواقع ولا يهمل دور الناظر، فإذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية، ساعياً لارضاء عادة الرؤية عند المشاهد، فانه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد، أما المصور الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلاً والطاولة والإطار المعماري والأشخاص) ويرسمها ثم يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من

جمال فني، فليس ما يهمه الجمال الشيئي والموضوعي.

٧ـ على أن هذه العناصر المقسمة المستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن العربي الإسلامي، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية (الإيضاحية) الموجودة في المخطوطات. أما في الصور الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها فاننا نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء ذاته، وهذا ما يسمى بالرقش العربي. وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءاً من لوحة منمنمة، وهذا ما درج النقاد على تفسيره من أن منمنمة لبهزاد مثلاً، إنما تشمل عدداً من العناصر المأخوذة عن زخارف ورقوش كبيرة.

٨ ـ وهكذا فان المنظور في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة.

٩ ـ ان هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني. فيما نرى أن الصور المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة، وهذه اللحظة سريعة جداً لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية.

١٠ـ إن هدف الفنان العربي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية، فإذا كانت الرؤية الإلهية للإنسان والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات أشعة مستقيمة كأشعة الشمس نظراً لشمولها واطلاقها، فان وصولها إلى الأشياء لا تقطعه حواجز صنعية وعلمية كما هو الأمر في علم المنظور، عندما تقطع أشعة الشمس العدسات المقعرة أو المحدبة أو المواشير، التي تضيق الحزم الضوئية أو تنشرها أو تحللها، وهكذا فان الرسوم تبقى اسقاطاً للأشياء وليس انعكاساً.

١١ـ ولا بد من الإشارة إلى الفرق بين المنظور الروحي العربي والمنظور الهندي، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر للمشهد، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده أو ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الأفق الواحد. ولكنهما مختلفان تماماً في جميع الأمور التي يبقى المنظور الهندي مشابهاً فيها للمنظور الغربي.

١٢ـ ويبدو الفرق ضعيفاً بين المنظور الصيني والمنظور الروحي، ذلك أن نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد لا أمامه، في حين نراها عند العرب متوازية في الفراغ ولا تتجمع، أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللا نهاية.

١٣ـ أما الظل فقد يكون موجوداً في التصوير العربي ولكن إن وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي، بل ان مصدر النور متغير، فهو نور إلهي وليس نور الشمس، وعلى الأقل هو يخضع لمشيئة المصور كما هو الأمر في الظل في التصوير الهندي.

١٤ـ إذاكان المنظور الخطي يسعى إلى ابراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً بل انطلق وفق مسيرة مختلفة، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين أو اليد.

ولقد قام بابا دوبولو Papadopoulo في كتابه زجمالية الفن الإسلاميس بإثبات هذه الطريقة فاستعرض مئات من المنمنمات فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة.

والواقع ان هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه.

يحتار الجماليون في تحليل الهدف الذي يدفع الفنان العربي والرقاش إلى املاء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة، ولقد فسر أكثر النقاد هذا العمل على أن الدوافع فيه هو الفزع من الفراغ اصhorreur du vide والذي يطلق عليه بالألمانية Raumscheu كما يقول وونغر(٦) وكما أوضحه يونغ C.- G. Jung، وهذا الفزع قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم، ولكنه عند العرب يبدو متأكداً بنزعة ملحة، وهي محاربة إبليس التي لا يقابلها بالأهمية إلا عبادة الله ذاته، فحيث يسعى المرء إلى مقاومة إغراء ابليس يكون قد أرضى الله وأطاعه والعكس بالعكس. ولكي لا يترك الفنان العربي مجالاً في عمله الفني لعبث ابليس وتخريبه فإنه يقوم باشغال جميع الفراغات في عمله الفني، إما بإضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقشه العربي.

لقد آن الأوان لكي نضع حداً لهذا التفسير الساذج والذي تبناه أكثر مؤرخي الفن الإسلامي. ولنعد إلى نظرية المنظور الروحي التي عرضناها، لكي نجد الأمر مبرراً ضمن نطاق

الرؤية التي حددنا ماهيتها.

إن الأشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة إلى الأشياء وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله، هذه الأشعة تتجه إلى جميع الأشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود، ولذلك فانها تصطدم بعدد لا حد له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها إلى عمله، ومهما توسع الفنان في التقاطها، فهو عاجز ولا شك عن إكمال واجبه بالتقاطها كلها نظراً لوفرتها في الوجود. ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء، فأشعة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في أعماق السماء، فتظهرها على صفحة واحدة، كثيفة لا حد لكثافتها، ونحن إذا لم نستطع رؤيتها كلها، فذلك لعجز في رؤيتنا، ولعلها تغطي قبة السماء بكثافة وجودها.

ان هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة، إنما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتداخل في كون Cosmos الصورة شديدة الاندماج. فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو في أقصى البعد عنها أو في أدنى القرب منها، أو هو في أعماقها، فإن المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن.

ومرة أخرى يبدو الأمر أكثر وضوحاً إذا ما لجأنا إلى الرقش العربي الهندسي، فنحن نرى العناصر الهندسية المجردة تلتحم بانسجام مطلق، ضمن نطاق حركة جابذة نابذة تصل المطلق ـ الله ـ بالكون غير المحدود، وهذه العناصر مفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالاً لثغرة في هذا الوجود الرائع.

٤ـ المنظور اللولبي:

لقد اكتشف بابادوبولو Papadopoulo(7) في المنمنمات الفارسية أن ثمة خطاً ذا شكل لولبي Spirale يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع، ولقد أجرى تجربته هذه على عدد من المنمنمات فلم يخرج عن برهانه إلا عدد قليل، ولقد تأكد لديه بعد ذلك أن الفنان الفارسي أراد أن يستعيض عن المنظور الخطي الذي قام عليه التصوير في الغرب، بمنظور لولبي يوحي على الأقل باختراق البعد الثالث. وأشار أيضاً إلى أن اللولب هو علامة الانتقال من

العالم الخارجي (الملأ الأعلى) إلى الأرض حيث الإنسان وهو نقطة على هذه الأرض. وقد يكون هذا الرأي قد استقر بحسب بابا دوبولو نتيجة العقيدة التواجدية بين الروح والله، التي آمن بها المسلمون وبخاصة اتباع الصوفية، حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى ـ مروراً بالدائرة النبوية ـ ثم بالدائرة المبادهة للوصول إلى الروح الصوفية. ولقد تبدى ذلك بالطوفان حول الكعبة، ودوران المولوية وباكسير الحياة Lصeliseir vitae الذي عرف منذ عهد سومر ووصل إلى المسلمين.

ان هذا الكشف الذي قدمه بابا دوبولو يؤكد الطابع الروحي في المنمنمات الفارسية، ولكنه عندما يريد أن يتحدث عن مرقنات مقامات الحريري، وبخاصة أعمال الواسطي المحفوظة في باريس(٨) فإنه يتجاوزها هنا لكي يعود فيستعملها في مناسبات أخرى.

صحيح أن بعض الصور العربية تدخل في نطاق هذا التحليل فنرى الأشكال وقد أخذت تكوينات دائرية مثل لوحة «أبو زيد يلقي أشعاراً على مجموعة من الشباب» في المقامات المحفوظة في باريس. ولكن ماذا نقول عن باقي اللوحات، حيث لا نرى فيها أثراً لهذا الخط اللولبي.

تبدو قيمة الكشف الذي أظهره بابادوبولو في تأكيد الناحية الروحية في الفن، فالأشياء هنا ترتبط بالمعنى الذي عرفناه. فهي موجودة بالنسبة لله، ولقد أكد على ذلك بهذا الخط الذي يبتدىء من السماء وينتهي إلى الأرض، بحركة دائرية مستمرة. وفي التصوير وفي المنمنمات نرى ذلك أكثر ارتباطاً عندما ينتظم في خط مستقيم أو عندما تتداخل مع خلفياتها، وقد خرجت كلها عن خصائصها الواقعية، لكي تشكل عالماً مستقلاً لم يكتمل بناؤه الواقعي بعد، بل بقي صورة في رحم الكون تخيلها الفنان وهو مشدود بقوة إلى خالقه، سابح في سحر المقدرة الإلهية على الخلق والتكوين.

من هنا يبدو التصوير العربي وإلى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصوره، العقل ممتزجاً بالعاطفة، دون أن يتاح لواحد منهما أن يستقل في انفعاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة، كما هو الأمر في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهذيان وحلم اليقظة، كما هو الأمر في الفن الحديث السريالي.

فالفن العربي ليس فناً واقعياً، وليس فناً زفوق الواقعس Metaphysique وليس هو فن «ما

بعد الواقع» Surrealiste بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع بحسب فكرة الحدس Intuition كآلية أساسية لبناء العمل الفني. ونحن نعتقد أن المثال الصحيح الذي يمكن أن يقيم عليه أصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال الفني هو الفن العربي.

٥ـ المنظور الروحي في الفن الحديث:

لقد تم خلال هذا القرن انقطاع واضح بين الفن الحديث وتقاليد الفن الغربي وجماليته، وهذا ما اطلق عليه رونيه هويغ (تغيير القيم)، فقد أصبح الفن وسيلة للتعبير عن القلق والتعب، عوضاً أن يكون وسيلة لإثارة الفرح، مما دفع بعض الفنانين أن يتجهوا إلى الشرق، حيث يقدم مشهداً جديداً مختلفاً عن مشهد الغرب وحياته المحمومة، ويقدم لوحة الهدوء والاستقرار، كما كان يقول غوستاف لوبون.

لقد كان هنري ماتيس واحداً من كبار المصورين في أوروبا الذين تأثروا بالفن الإسلامي، وبخاصة بالمنظور الروحي الذي تحدثنا عنه، فلم يعد الشكل عند ماتيس هو الهدف بذاته، بل هو مساحات تشغلها الألوان والأضواء، تحد بينها خطوط رقشية، وفي لوحته المسماة (المغاربة ـ ١٩١٠) التي استوحاها من المغرب عند إقامته فيه، لخص فيها كل ذكرياته عن مدينة طنجة، كما يقول اسكوليه، وفي عمله هذا القريب من التجريد يقول ماتيس، « أنا لا أمثل نسوة بعينها، فأنا لا أخلق إنساناً بل أبدع لوحة.»

ويبقى ماتيس في أعماله مرتبطاً ببعدين فقط متجاهلاً البعد الثالث، مما دفع بعض النقاد إلى وصفه بالمزخرف.

استفاد ماتيس من النور الساطع في المغرب في تبسيط أعماله وتكويناته، فألغى التفاصيل والتدرجات اللونية البسيطة.

لقد زار البلاد العربية وبخاصة الشمال الافريقي، عدد كبير من الفنانين الأوروبيين وبعضهم اشتهر بنزعته الاستشراقية الفنية، نذكر منهم، ديهوديتك، شاسيريو ودولاكروا، مستفيدين من مظاهر الحياة في الشرق. على أن بول كلي دخل إلى أعماق الجمالية الإسلامية بعد زيارته إلى القيروان ومصر، وتكون فناناً هناك ، كما صرح أكثر من مرة. وكان من أجرأ المصورين الذين رفضوا المنظور الخطي ولجأوا إلى المنظور الروحي(٩).

هوامش

Worringer: Abstraktion und Einfuhlung - Munich 1908. (١)
art musulman - Paris 1977.صIslam et lص(2) A. Papadopoulo: L
esprit occid. ental, Paris,ص(3) S.Y. Edgerton Jr: La perspective lineaire et l
Cultures, Vol III, No. 4, 1976.
(4) انظر كتابنا: أثر العرب في الفن الحديث، ص٢٢٨.
art etصInde et de la Chine. Dans (Lص. Auboyer: Les esthetique de l (٥)
de R. Huyhe, T.2. p. 65. (hommeصا
(6) Worringer: Abstraktion und Einfuhlung. Munich 1908.
art musulman. La peinture 6 vol.صesthetique de lصL س(7) A. Papadopoulo
Paris. Lille 1972.
(8) Hariri Schaeffer: bIB. nAT. pARIS, nO. 5847 FOR 32.
(9) البهنسي: الاستشراق والفن - دار الرائد العربي - بيروت ١٩٨٢.

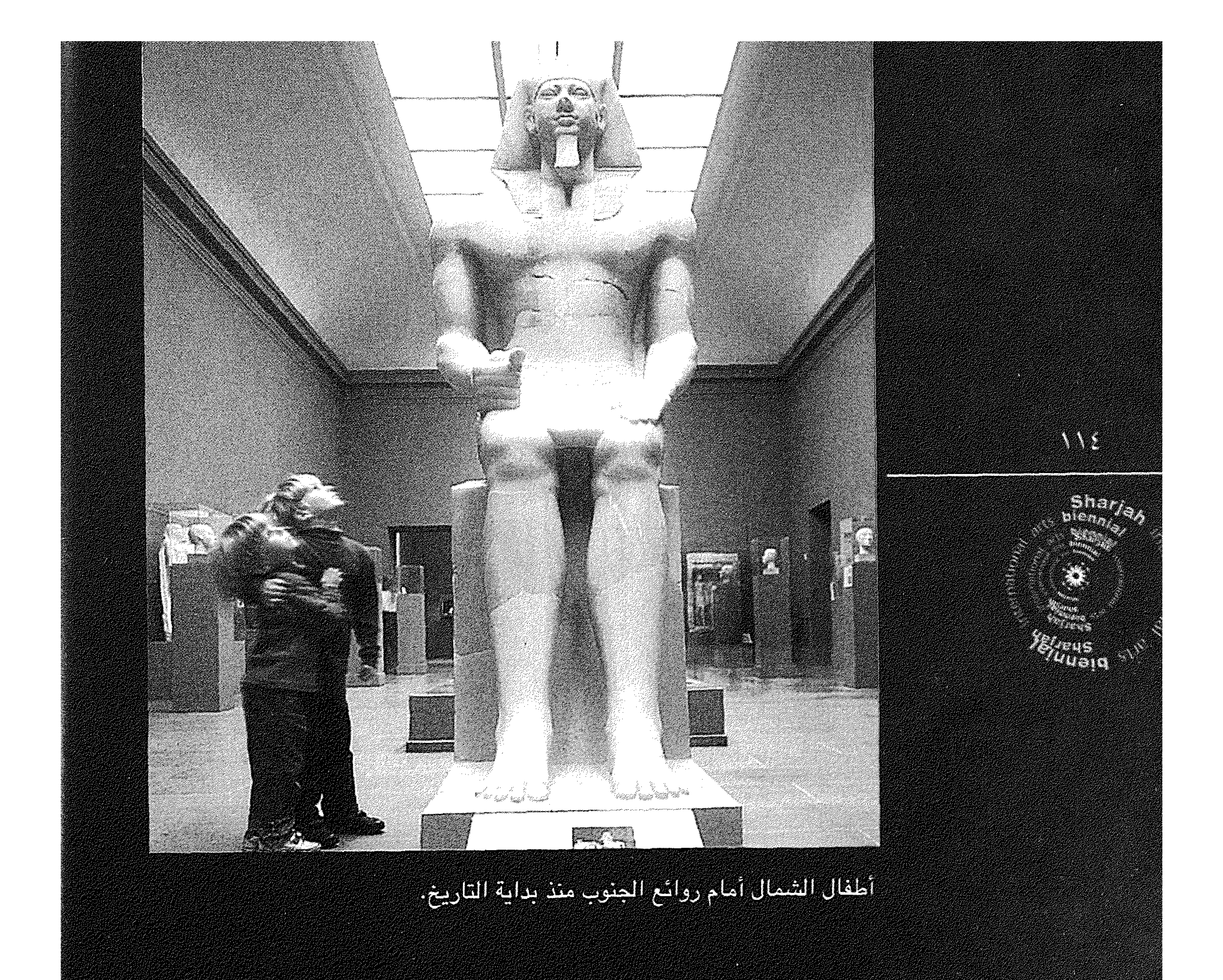
أهم الدراسات التي قدمها الباحثون في الشمال عن الفنون الاسلامية

A SHORT BIBLIOGRAPHY

Young, (C) : Near east: Culture and Society - Prinston - 1951
Stang, (L) : The Lands of Eastern Califate - Cambridge - 1905
Creswell (K.A.C.) : Early Muslim of Architecture - Oxford - 1930-40
Papadopoulo, (A) : L' Islam et L'art musulman - Paris - 1976
Margais, (G) : L'art de L'Islam - Paris - 1962
Ettinghausen (R) : Arab Painting - Skria - 1962
Burkhart (T) : Art of Islam - language and meaning - 1976
Grabar (O) : The Formation of Islamic ARt-Yale - 1973
Grabar (O) : The Meditation of Ornament, Birseton - 1972
Dimand (H) : Handbook of the Mohammedan arts. N.Y. - 1958
Parot (A) et autres : Les Phiniciens - Paris - 1968
Mayer (L.A): Bibliography of Muslim Numismatics - London - 1939
Michell (G) : Architecture of Islamic World, London - 1978



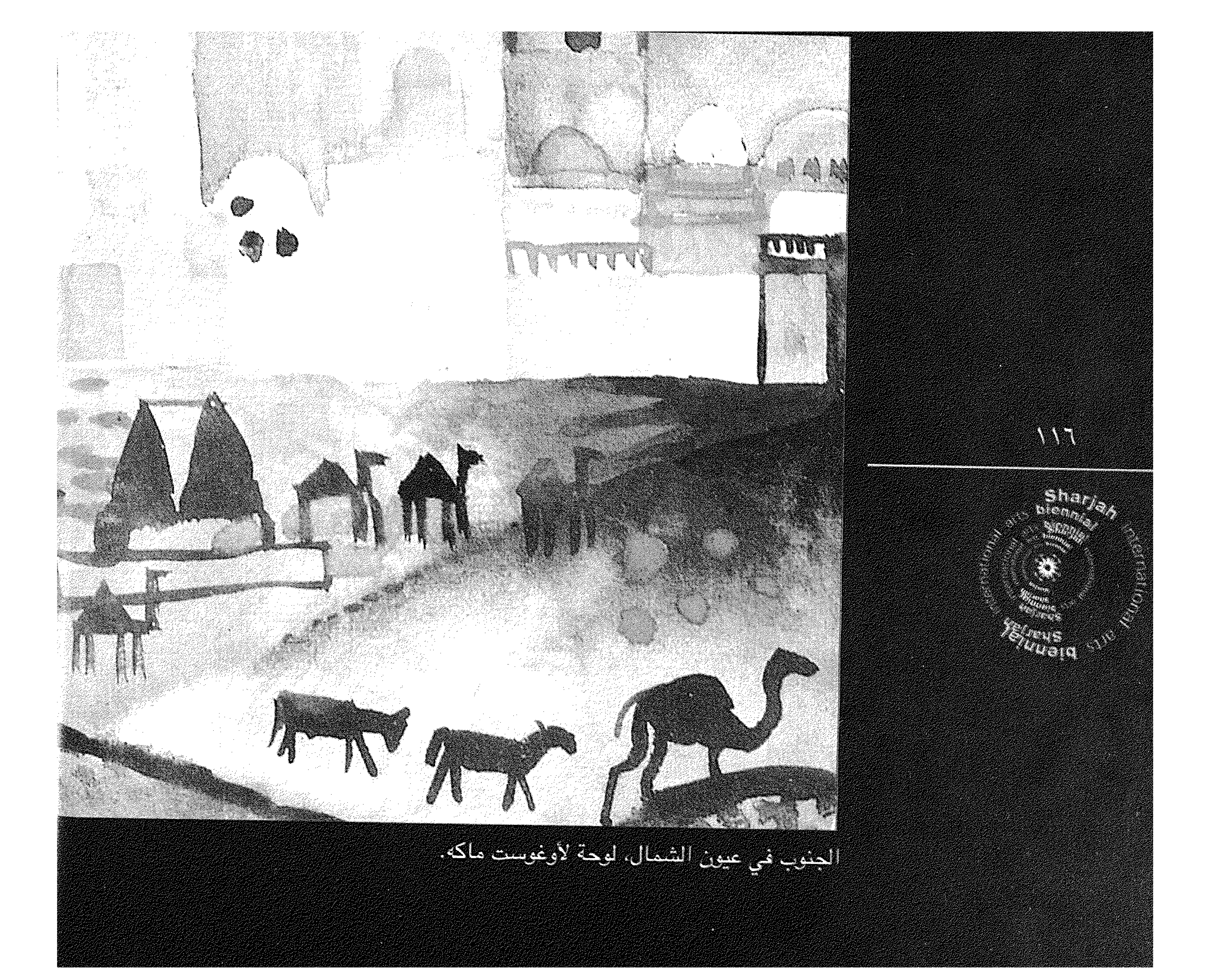
قدموس إبن ملك جبيل - لبنان . يعلم أهل طيبة في اليونان الأبجدية الأولى - رصيعة محفوظة في المكتبة الوطنية - باريس.



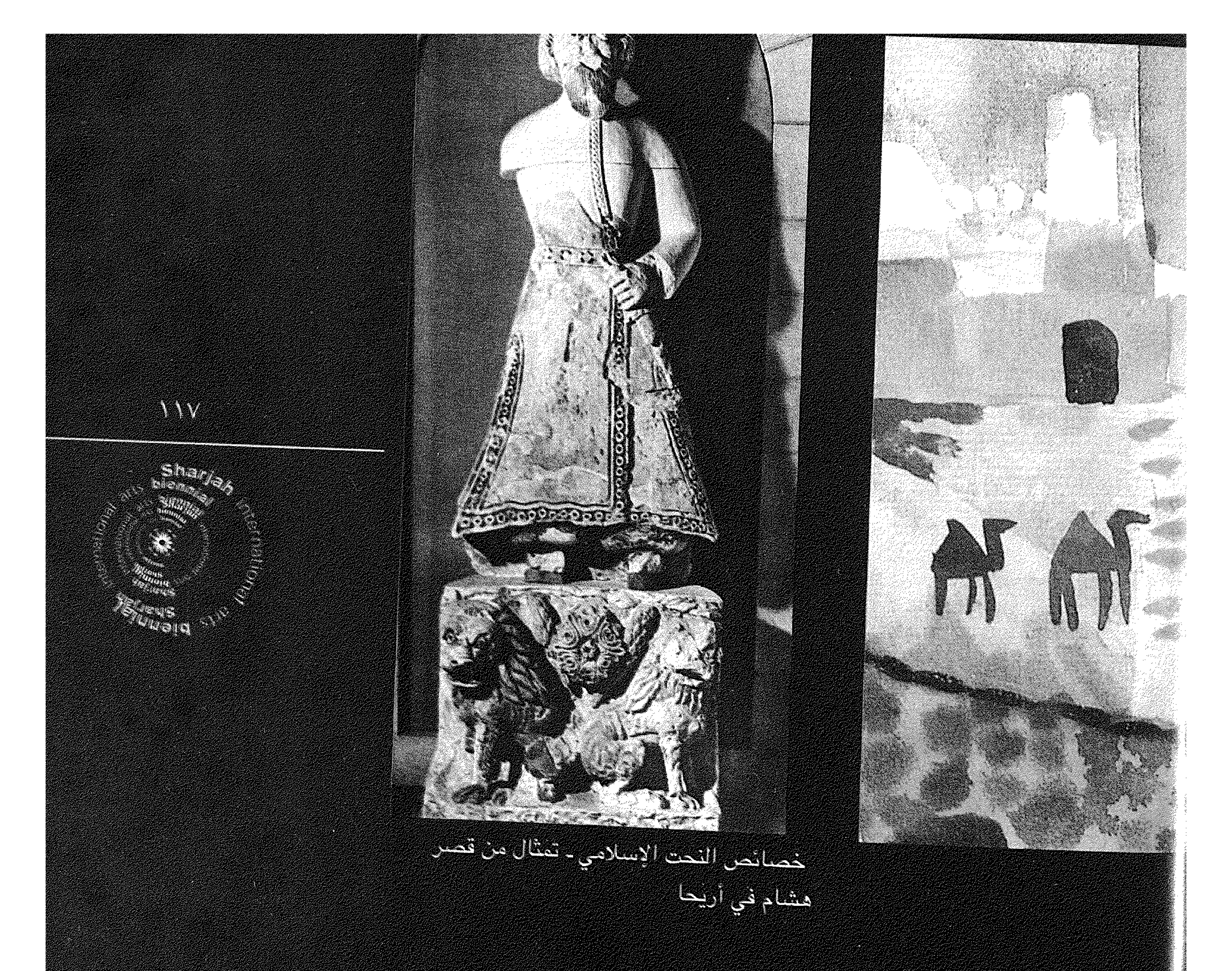
أطفال الشمال أمام روائع الجنوب منذ بداية التاريخ.



قيروان في لوحة بول كلي.

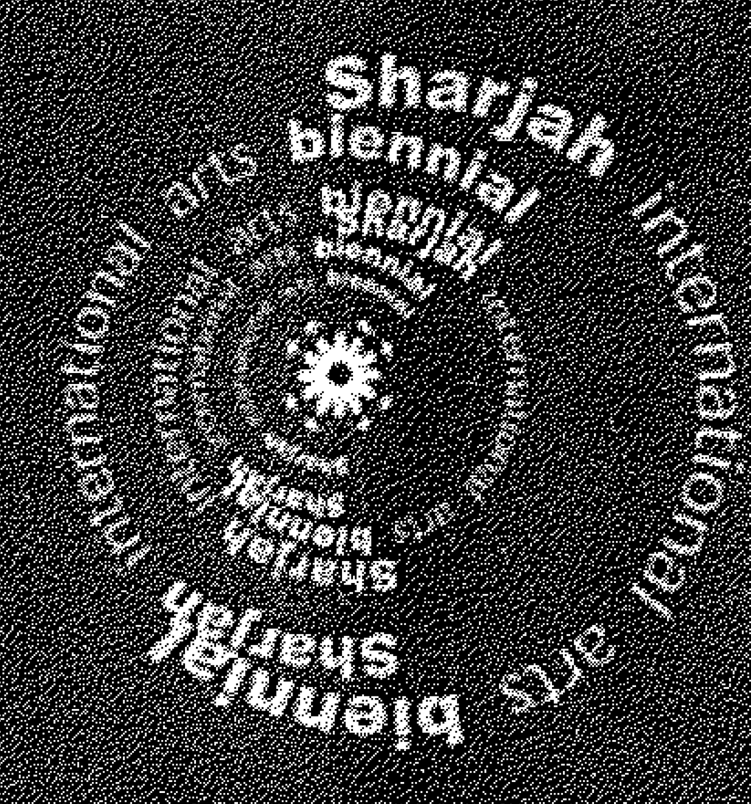


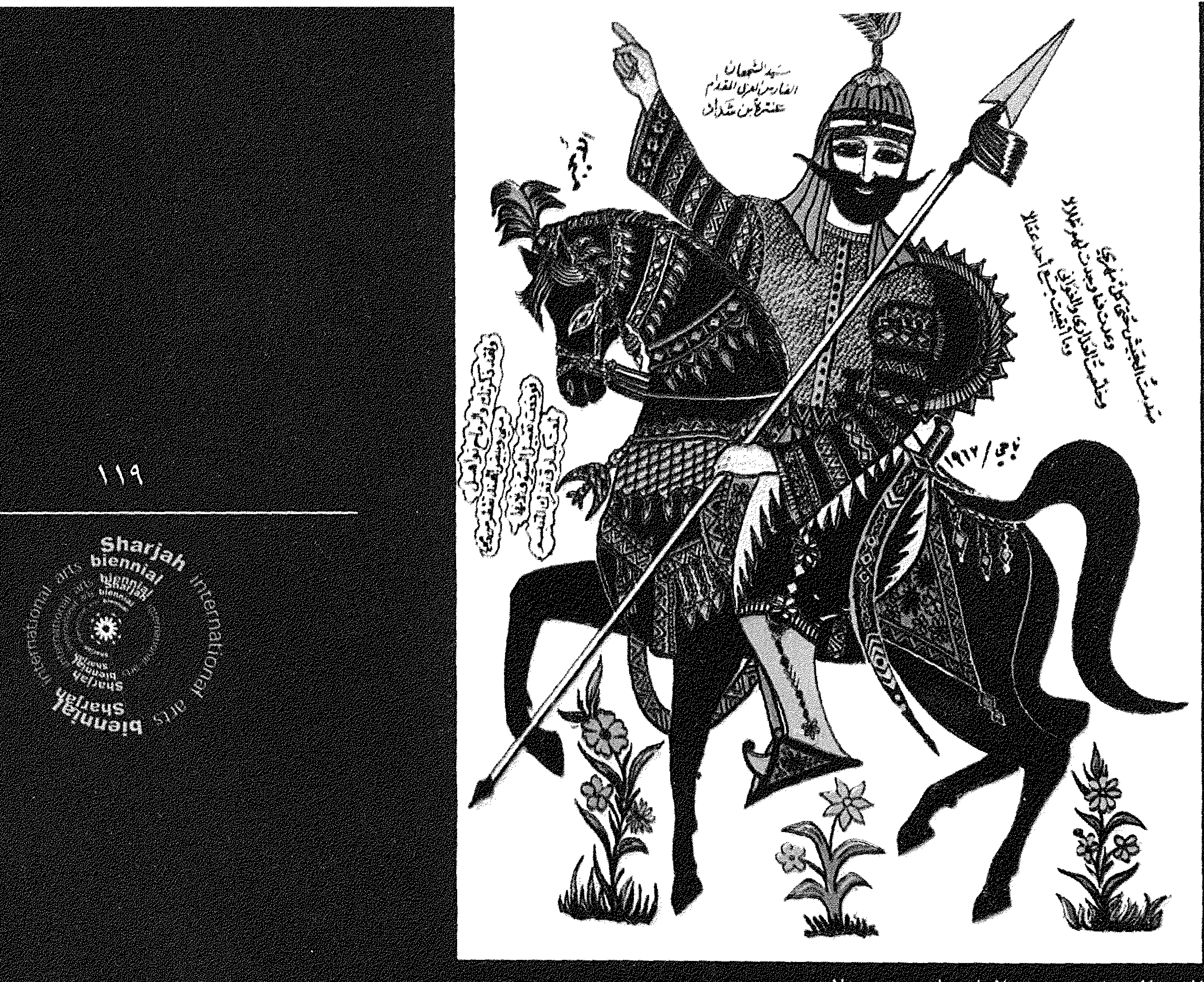
الجنوب في عيون الشمال، لوحة لأوغوست ماكه.



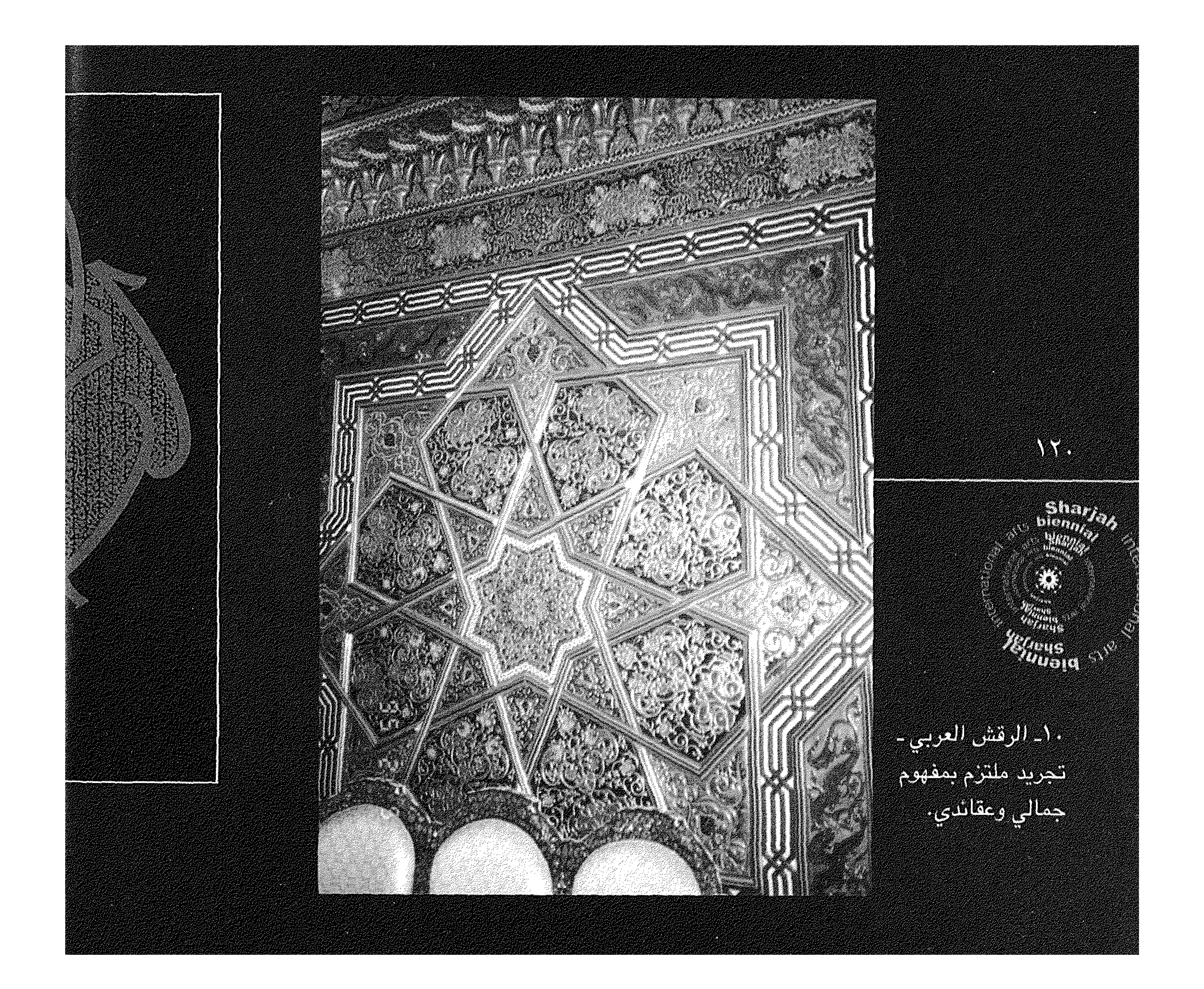
خصائص النحت الإسلامي - تمثال من قصر
هشام في أريحا

تصوير الجنوب على جدران الشمال، جزء من لوحة جدارية في باليرمو رسمها
فنان من تونس .ق ١٢

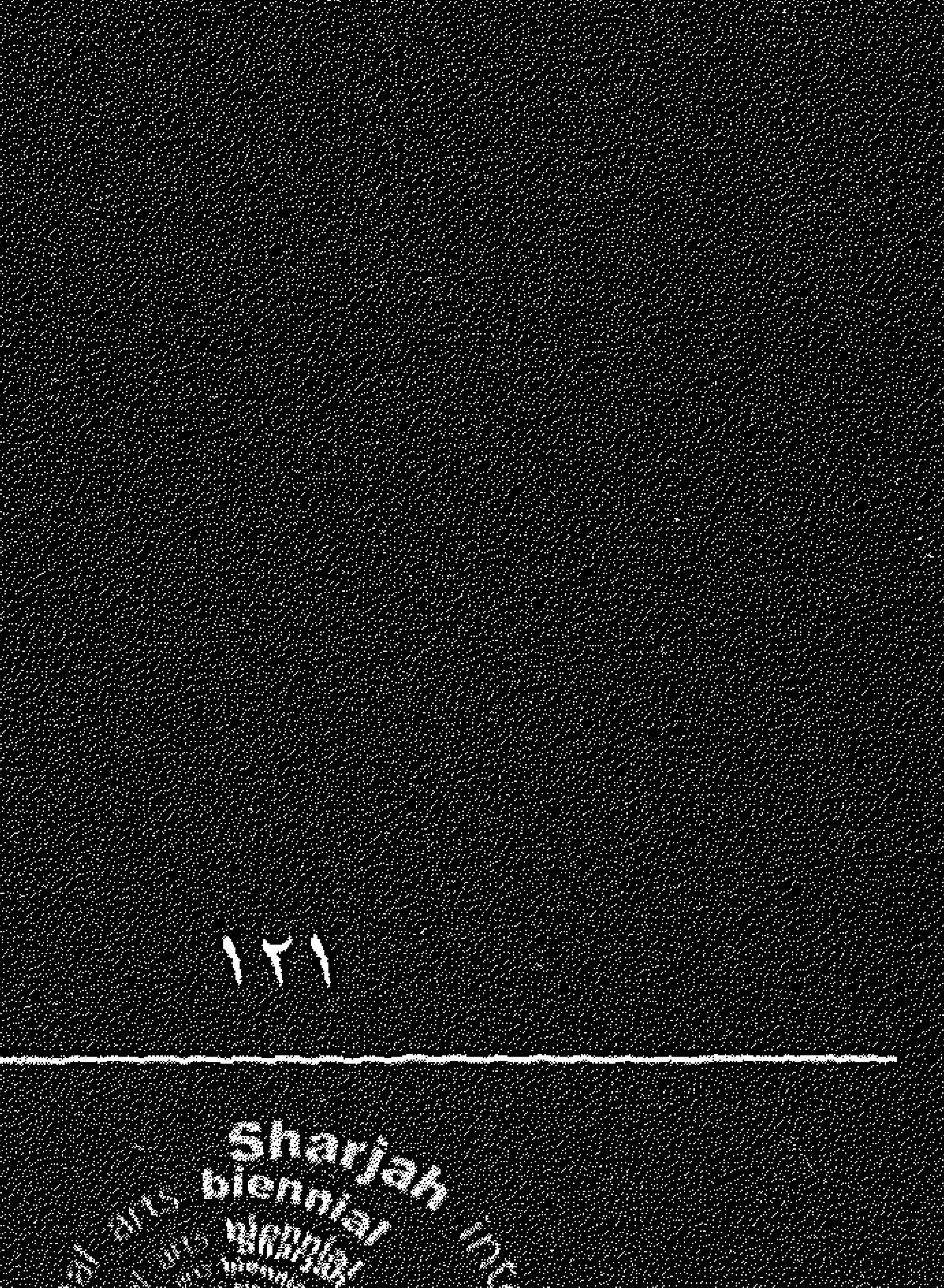


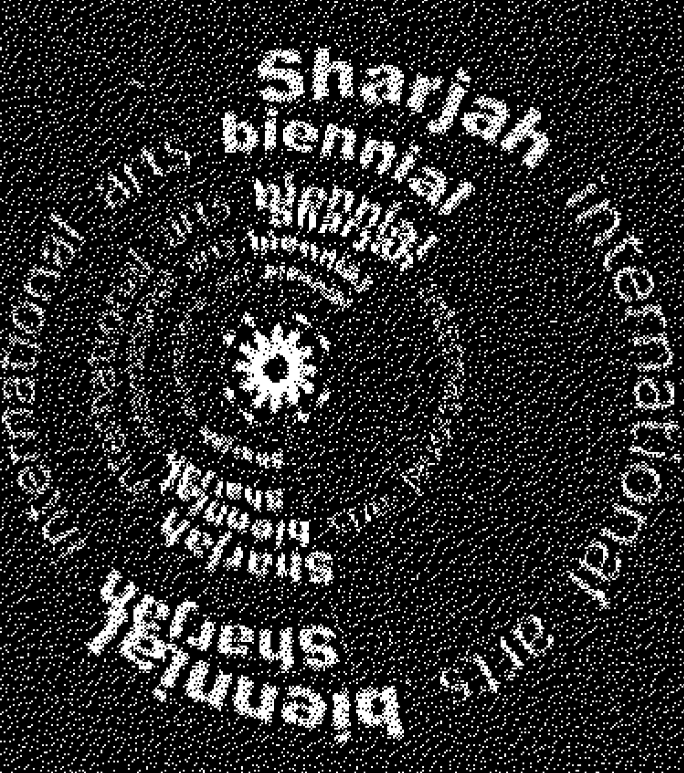


الفن الإسلامي، من الواسطي وحتى اليوم.



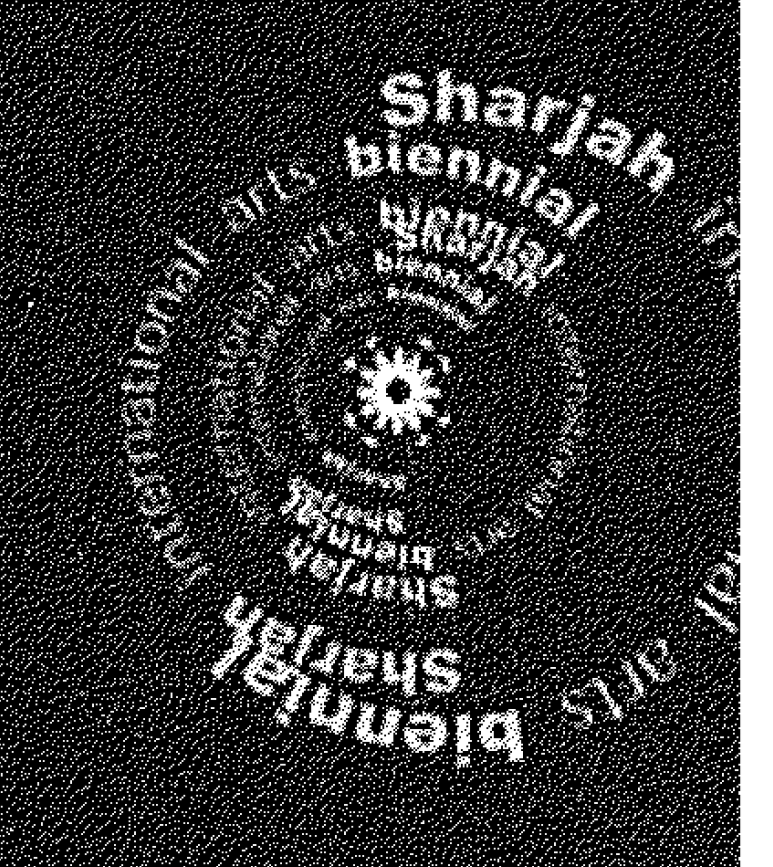
١٠ـ الرقش العربي ـ
تجريد ملتزم بمفهوم
جمالي وعقائدي.

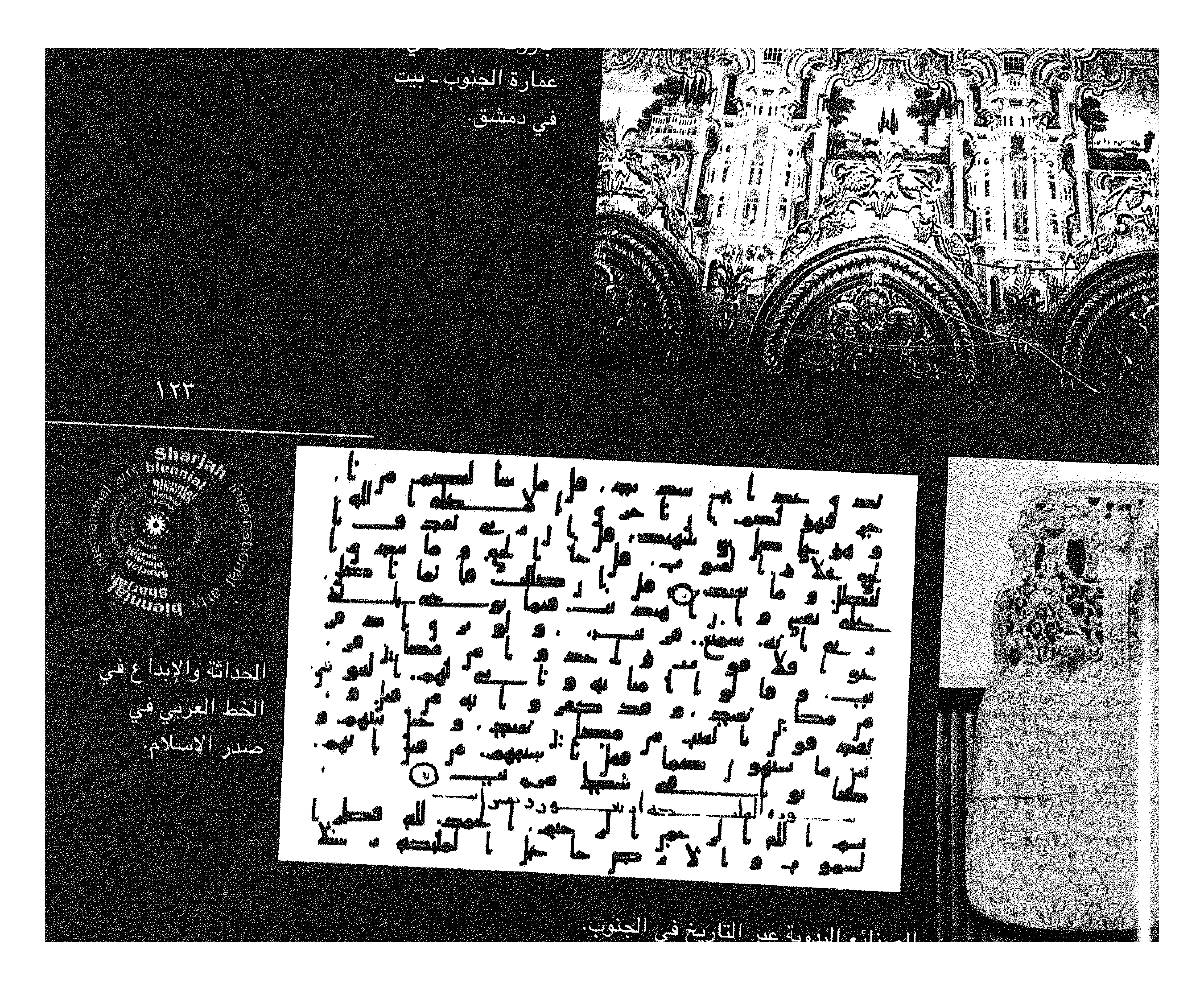




الحداثة والإبداع في لوحة كتابية ـ نجا مهدادي

منمنمة إسلامية - والمنظور اللولبي.

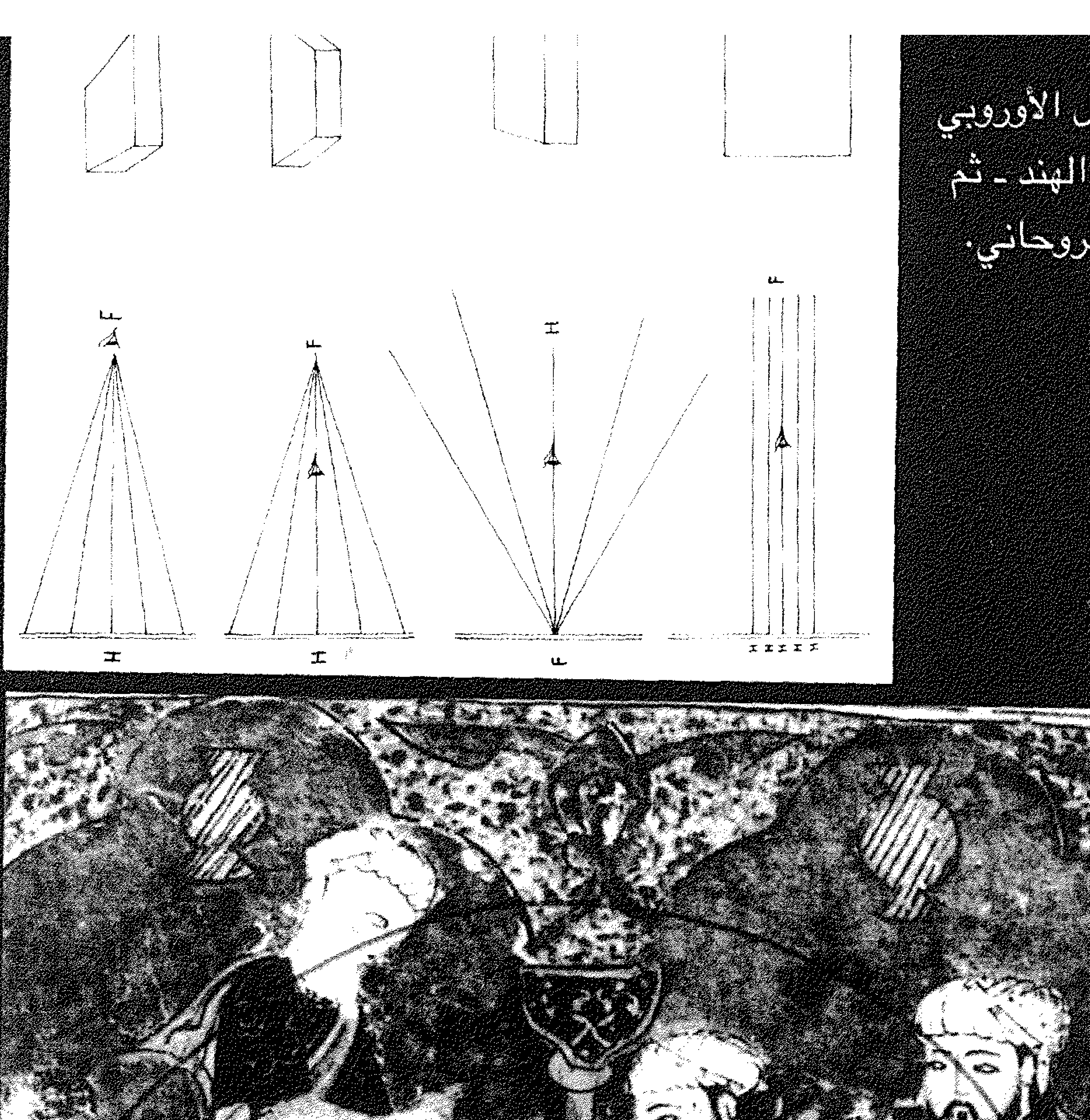




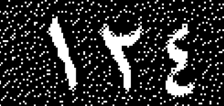
عمارة الجنوب - بيت
في دمشق.

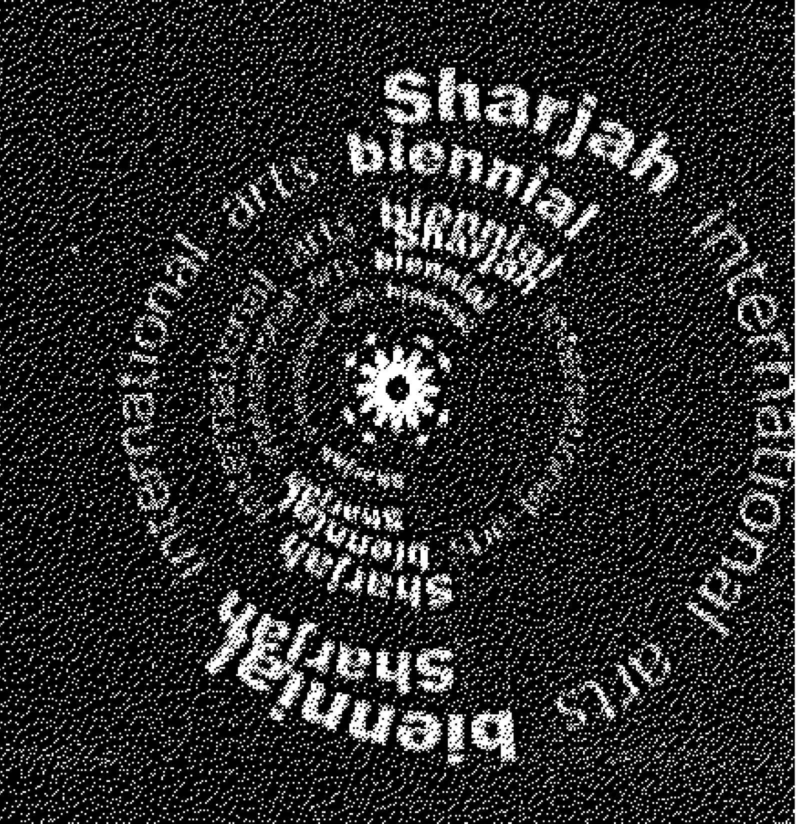
الحداثة والإبداع في
الخط العربي في
صدر الإسلام.

الصنائع اليدوية عبر التاريخ في الجنوب.



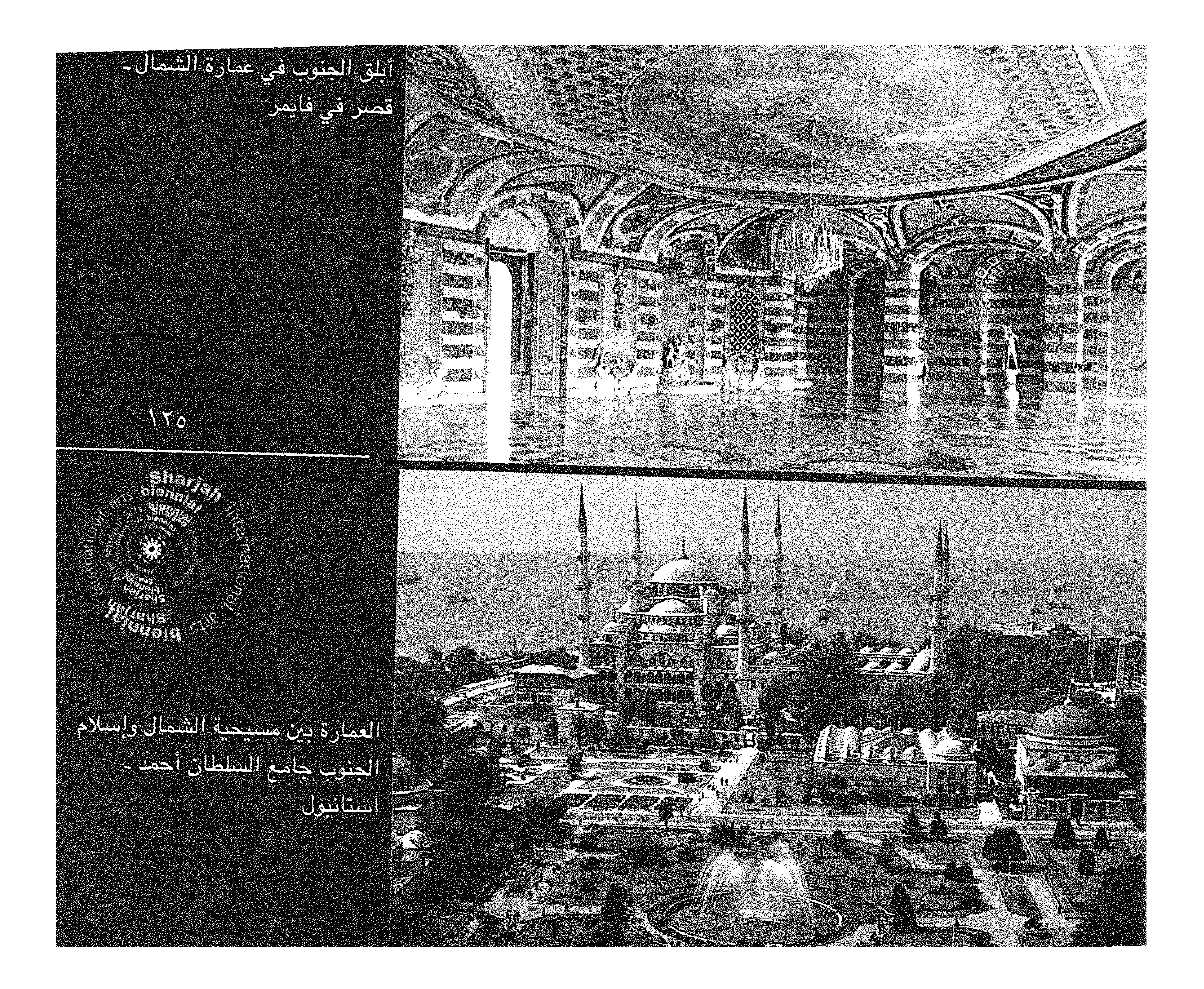
أنواع المنظور - في الشمال الأوروبي - في الشرق الأقصى - في الهند - ثم في الجنوب حيث المنظور الروحاني.







منمنمة إسلامية - والمنظور اللولبي.



أبلق الجنوب في عمارة الشمال-
قصر في فايمر

١٢٥

العمارة بين مسيحية الشمال وإسلام
الجنوب جامع السلطان أحمد -
استانبول

Sharjah international arts biennial

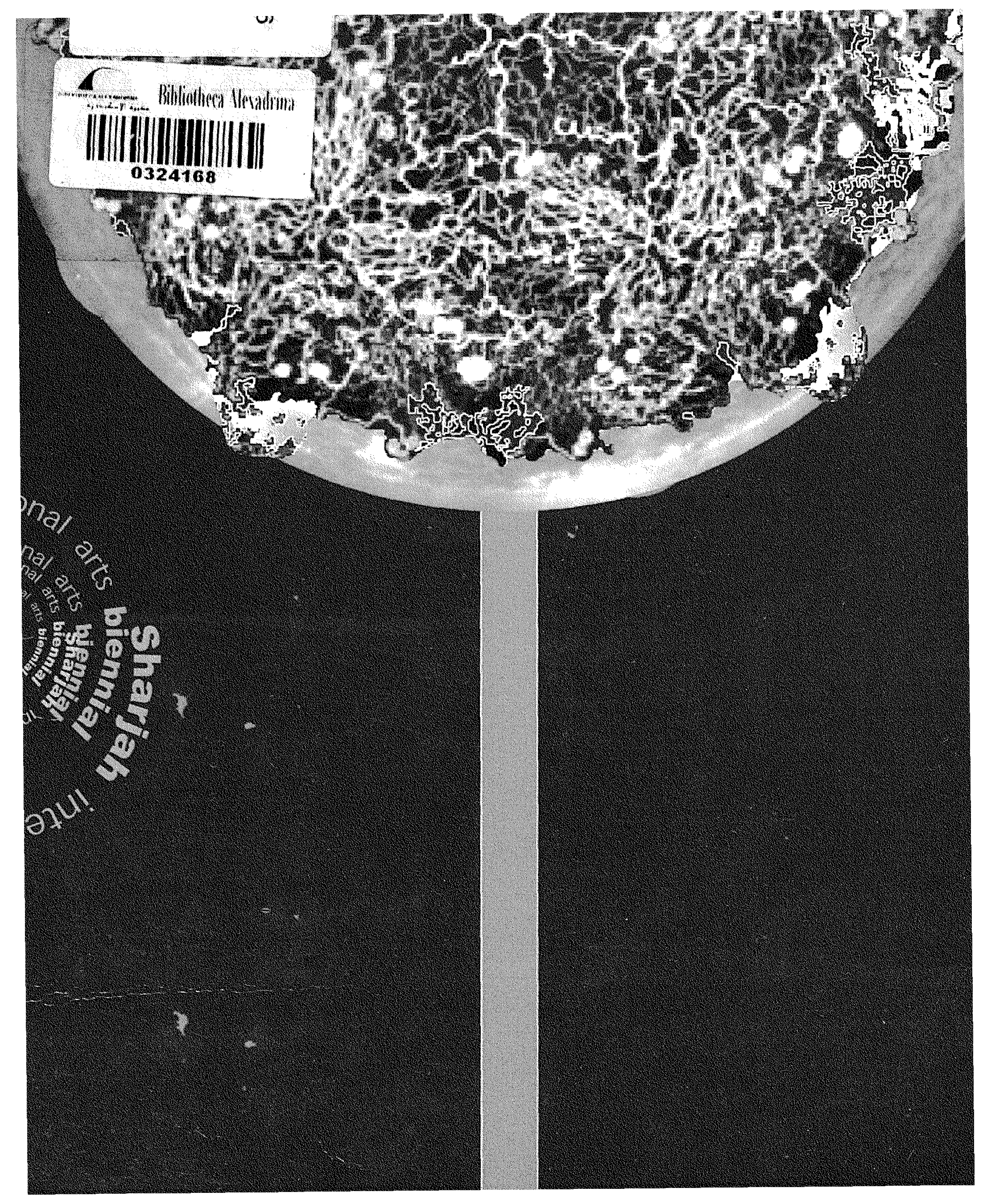
sharjah international arts biennial

Sharjah international arts biennial

sharjah international arts biennial

sharjah international arts biennial

sharjah international arts biennial


Sharjah biennial international arts